Министерство образования и науки Российской Федерации

ФГАОУ ВО «Национальный исследовательский
Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского»

НАЦИОНАЛЬНЫЕ КОДЫ ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЭПОХИ

Коллективная монография

Нижний Новгород
Издательство Нижегородского госуниверситета
2017

УДК 82.09
ББК Ш83.3(0)
Н 35

Ответственные редакторы:
Т.А. Шарыпина, д.филол. н., профессор
И.К. Полуяхтова, д.филол., профессор
М.К. Меньщикова, к.филол.н., доцент

Рецензенты:
Е.М. Шастина, д.филол.н., профессор кафедры немецкой филологии Елабужского института (филиала) Казанского (Приволжского) федерального университета
Н.М. Ильченко, д.филол.н., профессор, зав. кафедрой русской и зарубежной филологии Нижегородского государственного педагогического университета имени Козьмы Минина

Оформление обложки
к.филол.н., доцент О.С. Наумчик

Н 35 **Национальные коды европейской литературы в контексте исторической эпохи:** коллективная монография.– Нижний Новгород: Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, 2017. 611 с.

ISBN

В коллективной монографии проблема национальных кодов получает свое освещение как в синхроническом, так и в диахроническом аспекте. В главах выстраиваются не только хронологические, но и тематические переходы, подчеркивающие эволюцию, трансформацию или рецепцию тех или иных образов, идей, мотивов. Значительное место в ней отведено теоретическому осмыслению ряда вопросов, связанных с рецепцией культурно-исторических и национальных кодов, например, самоидентификации национального сознания и ее формам, национально-историческому самосознанию, национально-государственной (само)идентификации, способам репрезентации национального характера и т.д. Подготовленный кафедрой зарубежной литературы ННГУ, представляет несомненный научный интерес для филологов, культурологов, студентов, аспирантов и всех, кто интересуется развитием европейской словесности.

ISBN

© Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, 2017.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Коллективная монография «Национальные коды европейской литературы в контексте исторической эпохи» подготовлена по инициативе кафедры зарубежной литературы филологического факультета ННГУ им. Н. И. Лобачевского и созданной на её базе Научно-исследовательской лаборатории «Изучение национально-культурных кодов русской идентичности в контексте европейской ментальности на рубеже XX–XXI вв». Коллективная монография продолжает серию изданий, посвященных комплексному диахроническому и синхроническому исследованию базовых национально-культурных кодов русской и западноевропейской ментальности на основе выявленных констант национального самосознания Европы XX–XXI вв. (Англии, Германии, Австрии, Франции, Швеции). Очевидно, что европейские национально-культурные коды в последние десятилетия претерпевают серьезные изменения, и это находит свое отражение в особенностях формирования европейской самоидентичности в новую «постнеклассическую» социокультурную эпоху. Необходимо оценить направления и качество этих изменений, их связь с традиционными константами культуры в национальном сознании и интеграцию в глобализационные процессы современного мира. Разрабатываются принципы изучения национальной самоидентификации новейших европейских литератур в общем контексте совокупной словесности. Данная глобальная проблема включает в себя создание новых методов поуровневого анализа литературных текстов и методики комплексного междисциплинарного исследования ранее не изученных явлений в истории литературы и культуры XX–XXI вв. Единый методологический подход даст возможность всесторонне анализировать общие тенденции развития европейской литературы и культуры в целом, прогнозировать его результаты и оценивать его последствия для социума и культуры, роль и место указанных явлений с точки зрения глобальных мировых социокультурных процессов.

Авторы коллективной монографии «Национальные коды европейской литературы в контексте исторической эпохи» – ведущие российские исследователи в области истории и теории литературы, культурологи, искусствоведения, междисциплинарных взаимосвязей, а также начинающие ученые: аспиранты, магистранты, адъюнкты. Большое число приглашенных исследователей было предопределено широкими научными контактами и творческими взаимосвязями сотрудников Научно-исследовательской лаборатории с учёными ведущих вузов России: Балтийского федерального университета им. Иммануила Канта,

Башкирского государственного педагогического университета им. М. Акмуллы, Воронежского госуниверситета, Донецкого национального университета, Крымского федерального университета им. В.И. Вернадского, Московского государственного университета, Московского городского педагогического университета Петрозаводского госуниверситета, Поволжской государственной социально-гуманитарной академии, Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, Самарского госуниверситета, Международного университета природы, общества и человека «Дубна», Уральского федерального университета им. Б. Н. Ельцина, Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета, Нижегородского лингвистического университета. Научный уровень издания обеспечивается существенными достижениями его участников в предшествующий период и их соответствием мировому уровню подобных работ.

В основу коллективной монографии легли материалы IV Всероссийской научной конференции с международным участием «Национальные коды в европейской литературе XIX–XXI веков» (24–26 ноября 2016). Материалы коллективного труда представлены в пяти главах, первая из которых – «Проблема изучения русской идентичности в контексте исследования европейской ментальности» закономерно посвящена изучению взаимовлияния и идейно-образной перекличке базовых социокультурных и эстетических кодов европейской и русской ментальности и способов их репрезентации в текстах западноевропейской и русской словесности XIX–XXI вв. Глава направлена на осмысление круга проблем, связанных с формированием русской / российской идентичности российского общества в XIX–XX вв.. В том числе исследуется феномен национального кода в истории русского литературного языка, рассматривается формы «чужого слова» в прозе Н.М. Карамзина и А.А. Бестужева-Марлинского, на примере анализа переводов очерка М.Горького на французский язык и русской классики (И.С. Тургенев) во Франции XIX–XXвв. исследуется роль переводческой рецепции в формировании образа «чужого». Были выявлены основные тенденции рецепции французских, английский авторов (В. Скотт) в русской литературе XIX–XX веков, а также дан тщательный анализ «диалогов» Тургенева и П. Виардо, что позволило воссоздать обобщенный образ французской жизни определенной исторической эпохи, данный в восприятии представителей «своего» и «чужого» ментального типа. Изменяющаяся роль России в мировом социокультурном пространстве определила актуальность исследования взаимодействия культур стран Западной Европы и Рос-

сии, отраженного в произведениях художественной литературы, анализируемых в этой главе.

Исследованию концептуальных основ немецкого литературного сознания и национальной идентичности в Германии посвящена вторая глава «Немецкий акцент в эстетическом сознании XIX–XXI века: константы и переменные». Проблема национальной идентичности встаёт на повестку дня в полную силу только после воссоединения Германии. Подобный ракурс изучения предопределен социокультурной и политической ситуацией Германии в XX столетии: после Второй мировой войны проблема изучения национального компонента в культурно-исторических кодах в трудах как отечественных, так и немецких учёных не был востребован. В названном контексте поднимаются вопросы разграничения литератур Германии, Австрии, Швейцарии. На материале творчества Р. Музиля, И. Бахман, Э. Елинек и К. Рансмайра анализируются основные черты австрийской литературы XX века. Материал главы позволяет констатировать, что вычленение из совокупности немецкоязычного историко-литературного контекста сугубо германского общественно-культурного и художественно-эстетического ареалов позволяет создать более четкое представление об особенностях отдельно взятой национальной литературы, осознать специфику формирования германской ментальности и культурной идентичности. На примере книги Вальтера Беньямина «Берлинское детство…» устанавливаются элементы «рубежного сознания», приоритеты и механизмы индивидуальных составляющих культурной памяти, рассматривается вопрос влияния восточных идей на мировоззренческую парадигму немецко-швейцарского писателя Германа Гессе. Анализируются ключевые изменения в театральной практике Германии последнего тридцатилетия XX – начала XXI века в рамках постдраматической парадигмы (Х. Мюллер, М. фон Майенбург), определяется явление гиноцентрической литературы в качестве особого направления немецкой женской романистики (И. Моргнер, К. Вольф, И. Бахман). Своеобразие немецкого экзистенциального кода анализируется в данной главе на примере творческой практики Б. Шлинка. В контексте характерной для литературного сознания XX – XXI вв. проблемы интермедиальности затрагиваются практические аспекты воплощения экфрасиса в поэтике произведения писателя. На основе контент-анализа рассматриваются достоинства и недостатки имиджа России через призму художественного текста современной немецкой литературы. Анализ отражения иных культур в художе-

ственных текстах для детей и юношества свидетельствует о релевантности данного вопроса для немецкого общества

«Национальные приоритеты и национальные стереотипы в английской и американской литературе XIX–XXI вв.» – предмет исследования в третьей главе настоящего труда. Материалы главы отражают различные ракурсы проблемы «английскости», в частности констатировалось, что применительно к Великобритании самоидентификация нации, традиционно в прошлом связываемая с английским национальным менталитетом («английскостью»), переживает кризис идентичности в связи с тенденцией к отделению в качестве самостоятельных национальных сознаний Уэльса, Шотландии, Ирландии, а также с оформившимся во второй половине XX века мультикультурным текстом британской культуры, связанной с бывшими колониями. В этом контексте рассматриваются западный и восточный культурные коды на материале рассказа С. Рушди «Гармония сфер» («The Harmony of The Spheres), британского писателя индийского происхождения, и анализируется двойственная реализация западного (английского) и восточного (индийского) кодов через призму человека, пребывающего на границе двух культур. Исследования, включенные в эту главу, свидетельствуют о неослабевающем интересе к викторианской эстетической и литературной традиции. Так предпринимается попытка выявить и классифицировать корпус литературных произведений, основанных на классическом наследии Джейн Остен. Неослабевающий интерес современных англоязычных писателей к жизни и творчеству писательницы выражается в создании большого количества романов-продолжений, самостоятельных сочинений «по мотивам», а также фанатской литературы. Это позволяет проследить трансформацию традиций «высокого» классического искусства и выявить новые тенденции в рамках массовой литературы. На материале анимационного фильма П. Лорда и Д. Ньюитта «Пираты! Банда неудачников» рассмотрены английские реалии как важная составляющая неовикторианского кино. Исследуется феномен неовикторианства не только в самой Великобритании, но и его распространяется в других странах, в том числе в России, в частности речь идёт о русских национальных вариантах жанров неовикторианской прозы, стимулированных переводами подобных произведений на русский язык, например, стимпанковый роман в творчестве С. Лукьяненко, Ника Перумова, В. Панова. Особое место отводится восприятию России британскими писателями разных эстетических направлений и убеждений, разного масштаба творчества в начале XX века.

Предметом исследования в четвертой главе «Рецепция инокультурного кода в западноевропейском художественном сознании» стала специфика воплощения национального менталитета в «иной» культуре. Центральное место в четвертой главе занимает блок разделов о скандинавской литературе и её национальных приоритетах. В исследовании затрагиваются теоретические проблемы, в частности большое место отведено жанровым стратегиям скандинавского детектива, анализу традиционной имагологической «нагруженности» так называемых формульных литературных жанров, констатируется популярность массовых произведений шведских и норвежских авторов, утверждается вывод о том, что реализация в них дискурса о национальном позволяет моделировать общественное сознание и укреплять стереотипы восприятия «национального чужого». В центре внимания проблемы смещения этической границы, использование «низовых» форм искусства, визуализация литературного процесса, его коммерциализация. В разделе поднималась проблема репрезентации образа России в современном скандинавском детективе. Имагологическоий анализ произведений Д. Лагеркранца, Ю. Несбё, Лейфа Г.В. Перссона и Ю. Теорина выявил параметры дискурса о России в современных скандинавских криминальных романах. Содержание разделов позволяет констатировать, что по отношению к России сохраняются прежние стереотипы, прежде всего связанные с категоричным разделением на русское и советское, обнаруживается преемственность имагологических комплексов.

Центром внимания в последней главе монографии «Исследование художественного текста с точки зрения феномена национального кода» стало рассмотрение функционирования античных кодов в западноевропейской и русской литературе и культуре. Это закономерно, поскольку античная культура – эта тот фундамент, на котором построена вся европейская цивилизация, исток современной науки и культуры. Во все эпохи исследователи и художники обращались к этому периоду, пытаясь осмыслить его значение и вневременную притягательность для развития человечества. В разделе рассматривается своеобразие интерпретации античного литературного кода в прозе и поэзии, драматургии: пьесах У. Шекспира, романах Х. Кортасара, К. Леонтьева, П. Акройда З. Мэйсона. При этом отмечается, что античность чаще всего подаётся через восприятие героями художественных произведений и их попытку интерпретировать эту эпоху. В этом разделе поднимаются и актуальные вопросы новогреческой поэзии второй половины XX–начала XXI веков.

Центральной проблемой в этом контексте остается вопрос отношения молодых поэтов к наследию античности.

Положенные в основу глав и разделов монографии материалы вызывали во время работы секций конференции активное обсуждение междисциплинарных методик исследования, проблем межкультурного взаимодействия в условиях глобализации и мультикультурного общества, способствующее получению новых результатов, касающиеся изучения культурно-исторических кодов и способов их репрезентации в текстах западноевропейской и русской словесности различных исторических эпох.

Таким образом, можно констатировать, что актуальная и перспективная проблема сравнительно-типологического изучения литературоведением особенностей проявления констант и переменных национальной ментальности европейских стран на пороге XXI века не потеряла своей актуальности как в отечественной, так и зарубежной науке. Базой таких исследований, проводимых на основе диахронического анализа национального литературного сознания и в рамках комплексного, когнитивно-ориентированного подхода, служит изучение основных тенденций в функционировании и развитии его национально-исторических кодов.

Ответственный редактор
доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой
зарубежной литературы Национального исследовательского
Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского
Т.А. Шарыпина

ГЛАВА 1

ПРОБЛЕМА ИЗУЧЕНИЯ РУССКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В КОНТЕКСТЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ЕВРОПЕЙСКОЙ МЕНТАЛЬНОСТИ

1.1. «ЧУЖОЕ СЛОВО» В ПРОЗЕ Н.М. КАРАМЗИНА (НА МАТЕРИАЛЕ ПОВЕСТИ «МАРФА-ПОСАДНИЦА, ИЛИ ПОКОРЕНИЕ НОВАГОРОДА»)

© И.С. Юхнова

В разделе рассматривается, какие формы «чужого слова» используются в прозе Карамзина, как в ней реализуется прием «текст в тексте». Материалом для анализа стала повесть «Марфа-посадница». Карамзин организует повествование таким образом, что в произведении соотносятся две позиции: «старинного» автора и современного автора-издателя повести из новгородской истории, основанной на художественном переложении манускрипта безымянного новгородца. В работе высказываются предположения об истоках данного приема, показан его смысловой потенциал, охарактеризованы функции примечаний.

Ключевые слова: Карамзин, «Марфа-посадница», «чужое слово», примечание, цитата.

Когда говорят о поэтике прозы Карамзина, то отмечают его свободу обращения с элементами разных жанров в пределах одного произведения, новации в технике повествования. Именно с Карамзиным связывают появление диалога с читателем, когда повествователь высказывает свое отношение к событиям, «но избегает категоричности в суждениях» [1, с. 13], превращает своего читателя в собеседника, вовлекает его в круг своих переживаний и размышлений[1]. К художественным открытиям Карамзина относят лейтмотивность, использование сквозных внутренних антитез, тяготение к приему «текст в тексте». Не раз указывалось и на то, что повествующий субъект в прозе Карамзина постоянно видоизменяется, воплощает собой другой, по сравнению с предыдущим произведением, тип сознания. Так, чувствительного, слезливого повествователя «Бедной Лизы» в «Острове Борнгольм» сменяет носитель иного мироощущения – его привлекает тайное, мистическое, загадочное. В «Чувствительном и холодном» «личный повествователь <…> – ярко

выраженный мыслитель» [7, с. 265]. Характерна и логика развертывания повествования: оно «сразу начинается с его общих рассуждений о родовой сущности человеческого характера как такового. <…> утверждение[м о] неизменности характера человека на протяжении всей жизни» [7, с. 265]. Это своего рода тезис, а рассказ о «двух характерах» – развернутые аргументы, обосновывающие его.

Но каким бы ни был по своему эмоционально-психологическому складу повествователь (чувствительной натурой, логиком, опустошенным, разочарованным одиноким отшельником, странником, циником), особенностью его сознания является то, что оно всегда интеллектуально и существует в отчетливо обозначенном культурном, литературном контексте. А потому произведения Карамзина насыщены разными формами «чужого слова». С одной стороны – это отсылки к литературным произведениям, философским трудам, цитаты из них, упоминания исторических лиц, культурных, литературных реалий. Так в повестях появляются вставные фрагменты: стихотворения, письма, документы, пословицы, максимы. С другой стороны, «чужое слово» – это тексты, созданные героями. То есть само произведение представляет собой в целом «чужой текст», что усложняет структуру повести – в ней соотносятся, сталкиваются разные точки зрения, обозначаются разные жизненные, этические, интеллектуальные позиции (так появляется внутренняя диалогичность, полемичность). «Моя исповедь» представляет собой «Письмо к издателю журнала» некоего графа NN (что известно из подзаголовка), «Сиерра-Морена» – воспоминание «северного отшельника», объясняющее его уединенность. В основе повести «Марфа-посадница, или Покорение Новагорода» – рукопись некоего безымянного новгородца, которая была обработана, адаптирована под современного читателя, а затем опубликована как «историческая повесть» для «любителей истории и – сказок…» [8, с. 544]. На этом произведении остановимся чуть подробнее и попробуем ответить на два вопроса: чем мог быть навеян этот прием (почему он появляется в историческом повествовании)? И что он дает автору? Какие контексты появляются у произведения?

Не исключено, что на выбор формы мог повлиять усилившийся в конце XVIII века интерес к рукописному наследию Древней Руси, в том числе и обнаружение «Слова о полку Игореве…», в судьбе которого Карамзин сыграл значимую роль. А.Г. Бобров в статье «Происхождение и судьба Мусин-Пушкинского сборника со «Словом о полку Игореве»» указывает, что точкой отсчета современной истории древнего памятника литературы стало такое свидетельство Карамзина: «Два года тому назад в наших архивах был обнаружен отрывок из поэмы под названием

«Песнь воинам Игоря...». Как пишет исследователь: «Спустя четыре года, в 1801 г., историограф уточнил: «За несколько лет перед сим в одной монастырской архиве нашлось древнее русское сочинение...». <…> Именно на основании этой заметки Карамзина и датировали время открытия «Слова…» – 1795 год, так как заметка появилась в октябре 1797 года» [9, с. 531–532].

Таким образом, упоминание манускрипта, некоей старой рукописи могло быть навеяно вполне реальными фактами. Подаваемая как обработанная рукопись, повесть обретала статус голоса современника, участника и свидетеля событий, которые определили в том числе и его судьбу. После разгрома родного города новгородец лишается отечества, растворяется в новой русской действительности, а вместе с тем утрачивает и имя. Однако жив его «манускрипт», который интересен прежде всего воссозданием ключевого события в новгородской истории, личностью Марфы, а не судьбой его создателя, так как эта судьба такова же, как и у большинства новгородцев, он – часть истории Новгорода, один из той ее безымянной и безликой массы, которая уходит в историческое небытие.

«Манускрипт» хранит голос, который не затерялся в истории и, хотя бы в отраженном виде, доходит до потомков. Безымянность рукописи как бы усиливала ее «объективность». Это был голос не конкретного посадника, а новгородского гражданина вообще, хотя издатель-сотворец и набрасывает его возможный социальный портрет: высказывает предположение, что он был знатен, переселен из Новгорода Иоанном Васильевичем в другой город, не затаил обиду и злобу, да и Марфу воспринимает не как исторического трибуна, политического деятеля, а обычного человека («*Кажется, что старинный автор сей повести даже и в душе своей не винил Иоанна. Это делает честь его справедливости, хотя при описании некоторых случаев кровь новгородская играет в нем. Тайное побуждение, данное им фанатизму Марфы, доказывает, что он видел в ней только страстную, пылкую, умную, но не великую и не добродетельную женщину*» [8, с. 544]).

Вместе с тем это свидетельство участника исторических событий подается все-таки трансформированным, художественно обработанным, переведенным на «современный язык», адаптированным под современные жанровые формы. Как пишет публикатор, он делает его достоянием современников, «исправив только слог, темный и невразумительный» [8, с. 544]. Получается, что услышать реальный голос свидетеля истории не удается, его так или иначе приходится вычленять из современного повествования.

Заметим, что в литературе после Карамзина устойчивыми мотивами в ситуации обнаружения чужой рукописи становятся определение ее авторства и обязательный рассказ о том, каким образом повествователь стал ее обладателем[2].

Издатель, обладатель рукописи всегда увлечен не только историческим событием, но оказывается заинтригован самой личностью автора записок, а потому стремится узнать, кто он, раскрыть тайну его имени, понять его кругозор, тем самым персонифицировать письменный текст (это делает Пушкин в «Повестях Белкина», в «Монастырке» Погорельского повествователь затем познакомится с автором писем и окончание истории узнает из ее уст). Карамзин же не развивает эту линию, ограничившись лишь упоминанием: «*В наших летописях мало подробностей сего великого происшествия, но случай доставил мне в руки старинный манускрипт, который сообщаю здесь любителям истории и – сказок, исправив только слог его, темный и невразумительный. Думаю, что это писано одним из знатных новгородцев, переселенным великим князем Иоанном Васильевичем в другие города. Все главные происшествия согласны с историею. И летописи и старинные песни отдают справедливость великому уму Марфы Борецкой, сей чудной женщины, которая умела овладеть народом и хотела (весьма некстати!) быть Катоном своей республики*» [8, с. 533].

Не получает развития и второй мотив – публикатор никак не мотивирует появление этого манускрипта у себя. В последующей же литературе это обязательно оговаривается: обладатель «чужой» рукописи объяснит, откуда она у него появилась. Это происходит при разных обстоятельствах и в разных местах, но всегда это случайное событие, меняющее жизнь повествующего героя, – всегда момент перехода к творчеству, когда поток жизненных событий и впечатлений становится объектом осмысления, когда повседневные происшествия начинают воплощаться в художественный текст, постепенно обретать завершенность. Характерно, что чаще всего рукопись и отыскивается среди рухляди и хлама, в лавке старьевщика, в какой- то ненужной и забытой коробке, корзине, брошенном доме. То, что лежало под спудом как ненужность, как забытый предмет, попав в руки ищущего и пытливого человека, вдруг раскрывает свою истинную ценность и меняет сознание обладателя.

Обретение рукописи – толчок к творчеству: в «Истории села Горюхино» «синие листы бумаги», исписанные «старинным почерком», – тот источник, на основе которого создается «повествование стройное, любопытное и поучительное» [12, с. 123]. А труд писателя превращается еще и в труд ученого-открывателя: «…я стал искать новых источников

истории села Горюхина. И вскоре обилие оных изумило меня,» – сообщает Белкин [12, с. 123]. Он становится не просто летописцем, но и историком-интерпретатором событий.

Обязательно в литературе после Карамзина будет описано, что представляет из себя эта рукопись как материальный предмет: какие это листы, как они объединены (книжечка, тетрадка, связка писем). Обязательно в ней будут утраченные фрагменты, так что рукопись раскрывает не все, что-то оказывается невосстановимым, навсегда потерянным. Что неизбежно, так как прошлое распадается на отдельные воспоминания, свидетельства, многое в нем удается восстановить только на основе разрозненных фактов, фрагментов рукописей, обмолвок и пр.

Ни один из этих мотивов у Карамзина не обозначается, и такое отсутствие мотивировки делает важным сам факт наличия этой рукописи, дополняющей скудные сведения, содержащиеся в летописях, фольклоре («старинных песнях»). Факт ее обретения воспринимается как данность.

Возможно, если бы эти мотивы были обозначены, то центр повествования – история Марфы Борецкой (новгородского «Катона») и падение Новгорода перестали бы быть основным событием, организующим сюжет, перестали быть центром повествования. Начал бы развиваться второй сюжет – сюжет автора. А это не отвечало задаче – изобразить «один из самых важнейших случаев российской истории» [8, с. 543]. Собственно примером, образцом, иллюстрацией бессмысленности сопротивления исторической неизбежности становится произведение современного автора, и задается эта цель уже первой фразой: «Вот один из самых важнейших случаев российской истории! – говорит издатель сей повести…» [8, с. 543].

Через прием «текст в тексте» в «Марфе-посаднице» обозначается два автора – «старинный», который был свидетелем и участником событий (он описывает историю Новгорода, и принципиальна личностность этого текста – он дополняет «летописи», но не заменяет их, потому в нем возможны и неточности, и иная, отличающаяся от общепринятой интерпретация событий), и новейший, который, публикуя манускрипт, превращает его в живое явление современной ему культуры, извлекает из небытия, использует как дополнительный исторический источник при воссоздании событий уже не новгородской, а «российской истории».

Формой присутствия второго, современного автора в тексте, кроме предисловия, становятся еще и примечания. По сути, они оказываются «чужим», сторонним словом по отношению к тому повествованию, которое сохранил старый манускрипт. Чаще всего эти комментарии изда-

теля выполняют информативную функцию: это его уточнения, перевод на язык современных понятий, явлений[3], событий прошлого. Это может быть и отсылка к другому историческому источнику (как это происходит в эпизоде о крушении собора – там публикатор отсылает читателя к летописи[4]), иная версия событий[5], тем самым по-разному выстраивается событийный ряд. Один претендует на объективность (современная интерпретация событий), второй зачастую противоречит известным фактам (старинный манускрипт).

В примечаниях содержатся указания и на отличие мышления средневекового человека от человека нового времени (фраза «Явились варвары бесчисленные, пришельцы от стран никому не известных» сопровождается примечанием: «Так думали в России о татарах»).

Вместе с тем есть несколько примечаний, которые передают голос истинного автора манускрипта. Так, описывая обряд похорон Мирослава: «Иосиф Делинский именем Новаграда положил во гробы *хартию славы*!..» – издатель делает ссылку: «На сих хартиях (говорит автор) изображались славные дела усопшего» [8, с. 573]. Тем самым новгородец помещает Мирослава в пантеон новгородских героев, оценивает его гибель по поле боя как подвиг.

Второй («современный») автор вступает в полемику со «старинным», уточняет некоторые факты и события с позиций человека, обладающего более полной картиной прошедшего, воспринимающего события в Новгороде как часть российской истории, а не сугубо новгородской. Это знание потомка, который может понять историческую логику происходящего в более широкой исторической перспективе. То, что для одного связано с гибелью, для другого – начало или этап русской истории.

Таким образом, использование приема «текст в тексте» позволяет соотнести разные позиции в восприятии исторического события – современника и потомка. Однако голос «безымянного новгородца»-автора записок не звучит напрямую, читатель слышит лишь его отголоски, так как манускрипт не воссоздается, а перекладывается на современный язык, а трактовка свидетеля событий сопровождается комментарием человека, издающего эти записки. Современный автор, адресуя своего читателя к старинному манускрипту, «обнажает» механизм работы над историческим повествованием, которое выстраивается на основе изучения и сопоставления разного рода источников: летописей, записок участников событий, старинных песен и пр. Этот сюжет «творчества» в повести еще только намечается, но оказывается принципиально важным.

Примечания

1. О том, как будет реализовываться диалог с читателем в прозе после Карамзина см. работы В.А. Грехнёва, В.А. Кошелева, Н.И. Михайловой, И.С. Юхновой [2; 3; 4; 5; 6].

2. Подробнее о функции вставного фрагмента, в том числе рукописи, см. работу Т.Н. Волковой, а также нашу статью [10; 11].

3. Так, например, разъясняет что такое клятвенные грамоты; дает современное лексическое значение слова «гость» – купец; уточняет, что «Великая Империя» – это Римская империя и т.д.

4. «Летописи наши говорят о падении новой колокольни и ужасе народа».

5. Реплика Марфы: «Убиты ли сыны мои» – спросила Марфа с нетерпением. – «Оба!» – ответствовал Александр Знаменитый – сопровождается таким комментарием: «В летописях сказано, что сын ее Димитрий был взят в плен».

Список литературы

1. Капитанова Л.А. Специфика нарратива повести Н.М. Карамзина «Бедная Лиза» // Карамзинский сборник. Повесть Н.М. Карамзина «Бедная Лиза»: проблемы изучения и преподавания. Ульяновск: Изд-во УлГПУ, 1999. С. 12–13.

2. Грехнёв В.А. Диалог с читателем в романе Пушкина «Евгений Онегин» // Пушкин. Исследования и материалы. Т.9. Л., 1979. С. 100–109.

3. Кошелев В.А. «Кто б ни был ты, о мой читатель…» // Кошелев В.А. «Онегина» воздушная громада… СПб.: Академический проект, 1999. С. 269–285.

4. Михайлова Н.И. Из комментария к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин» // Проблемы современного пушкиноведения. Псков, 1994. С. 141–143.

5. Юхнова И.С. Диалог с читателем в «Княгине Лиговской» М.Ю. Лермонтова // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2008. № 4. С. 214–216.

6. Юхнова И.С. Поэтика диалога и проблема общения в прозе А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова. Диссертация … доктора филол. наук. Нижний Новгород, 2012. 431 с.

7. Кудреватых А.Н. «Чувствительный и холодный: два характера»: новые грани карамзинского психологизма // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2009. № 7. С. 263–272.

8. Карамзин Н.М. Марфа-посадница, или Покорение Новагорода // Карамзин Н.М. Сочинения в двух томах. Т. 1. Л.: Худож. лит., 1984. 671 с.

9. Бобров А.Г. Происхождение и судьба Мусин-Пушкинского сборника со «Словом о полку Игореве» // Труды Отдела древнерусской литературы. СПб., 2014. Т. 62. С. 528–553.

10. Волкова Т.Н. Вставной текст: композиционные и сюжетные функции («Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского и «Воскресение» Л.Н. Толстого) // Новый филологический вестник. 2010. № 1 (12). С. 33–42.

11. Юхнова И.С. «Чужая» рукопись в структуре художественного произведения (А.С. Пушкин, А. Погорельский, А.Ф. Вельтман) // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2014. № 2–2. С. 352–356.
12. Пушкин А.С. История села Горюхино // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 6. Л.: Наука, Ленингр.отде-ние, 1978. С. 116–131.

'THE FOREIGN WORD' IN N.M. KARAMZIN'S PROSE (BASED ON THE NOVEL MARTHA THE MAYORESS, OR THE CONQUEST OF NOVGOROD)

I.S. Yuhnova

The article considers which forms of the 'foreign word' are used in the Karamzin's prose, how the 'text in the text' method is realised in it. The material for analysis is the novel Martha the Mayoress. Karamzin organises the narration in such a way that two positions (of the 'ancient' author and a modern author-publisher of the novel from the Novgorodian history, based on the artistic transposition of the manuscript of an anonymous Novgorodian) correlate in the novel. In the work the suggestions of the sources of that method are spoken, its notional potential is shown, the functions of the notes are characterised.

Keywords: Karamzin, Martha the Mayoress, 'foreign word', note, quote.

1.2. «ТЕАТРАЛЬНАЯ ТЕМА» В «ПУТЕВЫХ ПИСЬМАХ ИЗ АНГЛИИ, ГЕРМАНИИ И ФРАНЦИИ» Н.И. ГРЕЧА

© ***М.В. Аксенова***

В преддверии юбилея писателя, издателя и публициста Н.И. Греча, автора произведений в жанре путевой прозы, статья посвящена «Путевым письмам из Англии, Германии и Франции» (1839), появившимся в результате поездки в Европу в 1838 году. В разделе показан особый взгляд Греча на культуру каждой из посещенных им стран через призму его восприятия театральной жизни и театра как отражения национального характера.

Ключевые слова: образ, травелог, Греч, театр, национальный характер.

Николай Иванович Греч (1787–1867) – русский писатель, выдающийся публицист, издатель и педагог. Современники знали его как автора книг по русской словесности, педагога-новатора, который успешно вводил в России систему взаимного обучения, известного литератора, члена Петербургской Академии наук. Сейчас о литературной деятельности Греча помнит не такой широкий круг читателей, он известен в качестве издателя патриотического журнала «Сын Отечества».

Греч является автором романа «Черная женщина», а также нескольких произведений в жанре травелога: «Поездка в Германию» (1836), «28 дней за границей, или Действительная поездка в Германию, 1835» (издана в 1837), «Путевые письма из Англии, Германии и Франции» (1839), «Письма с дороги по Германии, Швейцарии и Италии» (1843), «Парижские письма с заметками о Дании, Германии, Голландии и Бельгии» (1847).

Травелог предполагает рассказ о вымышленном или реальном путешествии в неизвестные или малоизвестные читателю места, представляя собой сложное сплетение художественной и документальной форм. Исследованием травелога как жанра занимались такие ученые, как В.М. Гуминский [1], В.А. Михайлов [2], Н.М. Маслова [3]. П.В. Алексеев в работе «Концептосфера ориентального дискурса в русской литературе первой половины XIX века» [4] говорит о типе путешественника, который был подготовлен еще Н.М. Карамзиным в «Письмах русского путешественника»: это рассказчик образованный и культурный, для которого Европа – земля чужая, но не чуждая. Именно таким путешественником является Греч.

«Письма из Англии, Германии и Франции» вышли в 1839 году, став литературным свидетельством поездки в Европу 1838 года по поручению Е.Ф. Канкрина, министра финансов. Греч должен был изучить зарубежный опыт, в первую очередь это касалось устройства технических и ремесленных училищ. От писателя не могли ускользнуть и другие стороны жизни за рубежом, он подробно описывает суды, политическое устройство, транспорт, архитектуру, исторические памятники, балы и, конечно, театральную жизнь.

Девятнадцатый век – период расцвета русского театра, который становится все более самобытным, не просто подражанием и копированием западных образцов. Л. П. Гроссман в исследовании «Пушкин в театральных креслах» [5] указывает на небывалую популярность театра как развлечения в начале девятнадцатого века. Публика представляла собой смешение классов, титулов и званий. Наличие небольшого количества бесплатных мест приводило туда самые бедные слои населения. Актеры и в особенности актрисы были вовлечены в светскую жизнь, развлечения, интриги. Театр был больше, чем просто вид искусства – он являл собой целую сферу жизни.

Греч как известная фигура и видный общественный деятель, не мог оставаться в стороне от театральной жизни. Он выступал с критикой произведений для театра, изучал историю этого вопроса в России. В «Путевых

письмах из Англии, Германии и Франции» Греч уделил внимание и драматическому театру, и опере, и балету в каждой из посещенных им стран, а также описал организацию спектаклей, продажу билетов, публику.

Поездка начинается отправлением в Англию. Посещение театра в Лондоне – удовольствие особое. Греч приводит слова некоего французского путешественника: *Англичанин только в двух случаях надевает башмаки, когда идет в оперу или на виселицу* [6, с. 120]. В театр впускают только тех, кто одет во фрак. Цены, особенно на места в партере с креслами, довольно высокие, не обходится и без некоторых спекуляций: стоимость билетов в театральных кассах и в музыкальных лавках различаются. Устройство Итальянского театра Греч считает неудачным: тяжелые занавески, которыми украшены ложи, скрадывают звук, проходы тесны, сами ложи скрывают посетительниц. Стремление англичан к обособленным, тесным пространствам сказалось и на устройстве театра.

С упоением путешественник слушает волшебные голоса итальянских артистов: Джулии Гризи, Рубини, Тамбурини; из театра он выходит «полный сладостных ощущений». Однако по прошествии некоторого времени Греч размышляет об устройстве театра, и оно ему не нравится. *Здесь ничего даром или спроста не делают* [6, с. 121]. Деньги экономят, на жалованье в театре состоят лишь несколько артистов, остальные же роли передают хористам или даже полностью исключают. Из имеющегося арсенала стремятся получить максимально возможную прибыль. Так, администрация не ограничивается указанием на афише имени знаменитости, а добавляет большими буквами: «Любимая опера Беллини!!!», «Мадмуазель Дюверне представляет обожаемую публикой качучу!». Греч называет это «ребяческим шарлатанством» и говорит о том, что даже в самом Париже такого нет.

Состав артистов неровный, две-три знаменитости и довольно посредственные певцы; постановки небогатые. «Декорации посредственны. Хоры жидки» Английский театр значительно уступает русскому: *У нас великолепно, полно, живо; здесь бедно, тоще, слабо… Где рассуждает спекуляция, там безмолвствует изящное* [6, с. 124].

Считая, что англичанам в принципе недоступны искусства, Греч иронизирует над их любовью к театру: *(англичане) не довольствуются одной оперой, им давай еще балет* [6, с. 124]. Лучшая танцовщица – француженка, а вовсе не англичанка. Из балета «Беневский» дают только первый акт, значительно урезав сюжет. Патриот Греч с удовольствием отмечает украшение сцены в виде русских флагов, также вид на здание Сената и памятник Петру, использование композитором русских

мотивов. После спектакля Мадмуазель Дюверне публика осыпает аплодисментами, а сын одного богатого пивовара – гинеями.

Греч делает неутешительный вывод о том, что театры в Лондоне страдают *от расчетов и корыстолюбия вольных содержателей. Эти люди совершенно чужды всему изящному, великому, благородному: они знают только один тон, производимый ударением гинеи о гинею* [6, с. 126]. Артисты не получают оговоренного жалованья и порой уезжают ни с чем.

В отличие от англичан, людей практичных и расчётливых, французы по натуре своей склонны к театральности и импровизации. Франция есть страна драматическая по превосходству: в ней театры составляют существенную часть житейского быта; она и сама есть театр всенародных игрищ, то смешных, то кровавых [7, с. 96]. Греч посещает Большую оперу, где дают «Гугенотов» Мейербера. Музыка написана превосходно, однако она не трогает Греча, в отличие от произведений Моцарта, Глинки. Он приводит слова одного немецкого писателя, который говорит, что эта музыка, пусть и талантливо написанная, страдает от какого-то беспокойства, никак не может устояться [7, с. 98]. Греч считает, что ужасные страницы истории не должны становиться, по его мнению, предметом для театральной постановки. Театр должен быть орудием образования, усовершения народного, а не распаления низких страстей, или представления предметов священных в превратном виде [7, с. 98]. Из певцов Греч отмечает Дюпре, Фалькон.

Балет занимает почетное место в Гранд-Опера, на сцене блистают Тальони, Фанни Эльслер. Однако в целом театр этот клонится к упадку, молодых исполнителей мало, старики дряхлеют, как и сама сцена, где хоры и кордебалет наполнены *вольнонаемными крикунами и плясуньями* [7, с. 101]. Отсутствие школы и нерадение администрации театра о будущем неизменно приведут к его падению.

Французская Комическая опера представляла лишь одну интересную постановку: «Посланницу» Обера. Впрочем, и в этом театре помимо главной исполнительницы Даморо-Чинти все сплошь посредственности. Театр переживает не самые лучшие времена. Как и в целом в рассказах Греча о Франции, в главе, посвященной французскому театру, возникает тема уходящего прошлого и неизвестного будущего. Нет молодых талантливых исполнителей, нет перспективы.

Не только Франция страдает из-за ухода талантливых актеров. Берлинский театр незадолго до поездки Греча, в 1832 году, пережил утрату блистательного Девриента. Несмотря на то, что равного ему дарования не появилось еще на берлинской сцене, труппа берлинского театра

вполне достойно представлена неплохими актерами и актрисами: Ротт, Рютлинг, Шнейдер, Ган, сестры Штих. Немецкая труппа по-немецки добропорядочно относится к своей работе – *занимаются своим делом усердно и добросовестно: собираются в известные дни, беседуют о своем искусстве, сообщают друг другу свои замечания, читают критические статьи в журналах и новые пьесы, спорят, сердятся, мирятся, и потом – играют прекрасно* [7, с. 228].

Театр в Карлсруэ «тесен и неопрятен», удивляет Греча то, что мужчины занимают места в ложах, а дамы – в партере, прибывая в театр и уходя из него без провожатых. *Театр в Германии не есть публичное торжество, – пишет Греч, – forum, как во Франции, где и актеры, и зрители действуют на позорище: здесь это тихое, как бы семейственное собрание, в котором (в некоторых городах) дамы пьют чай и вяжут чулки* [7, с. 202]. Вообще театры в Германии довольно дешевы, что способствует их популярности.

В Дрездене видится Греч со своим старым знакомым – Людвигом Тиком, на тот момент драматургом Дрезденского театра. Тик устраивает литературные чтения у себя, на одном из вечеров побывал и Греч. Дрезденские постановки Греч называет классическими для всей Германии, репертуар для них отбирает Тик, он же прослушивает актеров, помогает им советами. *Занимаются своим делом*, – говорит Греч о берлинской труппе. То же и в Дрездене: *исполняют свое дело с умом, искусством и талантом* [7, с. 273]. О роли Осипа в драме «Исидор и Ольга» Греч пишет так: *лучшие актеры Германии изучают его рачительно, и стараются представить во всей точности* [7, с. 273]. Несмотря на определенную рассудочность и приземленность, присущую, по мнению Греча, этой нации, дрезденская труппа удостоилась его похвалы.

Оперу в Дрездене Греч называет посредственной. Он пишет: *В Германии музыка процветает: ее композиторы стоят на первой степени; исполнители инструментальные также мало находят себе подобных; есть прекрасные голоса, рачение в постановке и исполнении опер примерное, но петь немцы и немки вообще не умеют* [7, с. 274].

Бавария, по выражению Греча – это «предвкушение Италии». Италия славилась своими исполнителями, и баварские земли, приближенные к ней более остальных, приятно удивляют Греча. В Мюнхене стоит прекрасный театр с современной сценой и широкими возможностями для постановок. Греч отмечает, что одну из опер – «Роберта» – можно смотреть и после того, как увидишь постановку петербургскую, что, несомненно, является высокой похвалой от такого патриота, как Греч.

Имея несколько хороших артистов (Эслер, Дан), театр не блистает, *по-отстал от других* [8, с. 90].

В каждой посещенной стране путешественник отмечает своеобразные черты, которые присущи именно этому национальному театру. Так, в Англии все подчинено законам здравого смысла, театр существует для прибыли, его первая цель – функционирование в качестве доходного источника платных развлечений для публики. Во Франции общий упадок, связанный со сменой правления, разочарованием в нем, отразился и на репертуаре, и на составе театральных трупп. Спектакли в практичной и приземлённой Германии хорошо и добросовестно сделаны, старательно поставлены, пусть даже и с некоторым недостатком подлинного таланта. В театральной жизни Греч находит подтверждение своих представлений о народе: англичане скупы и замкнуты, французы склонны к безумным и опасным выходкам, немцы рачительны.

Театр сложно отделить от общества, которое его создает. История национального театра, его развитие, периоды расцвета или упадка прочно связаны с историей народа и судьбой страны. Национальный театр представляет собой сложную систему, не ограничиваясь только сферой искусства: это и условия для появления новых пьес, традиции театральной школы, производство спектаклей. Впечатления о театре дополнили представления Греча о каждой стране и привнесли в ее образ новые оттенки.

Список литературы

1. Гуминский В.М. К вопросу о жанре «путешествий» // Филология. Вып. 5. МГУ. М., 1976. 144 с.

2. Михайлов В.А. Эволюция жанра литературного путешествия в произведениях русских писателей XVIII – XIX вв. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 1999. 24 с.

3. Маслова Н.М. Путевой очерк: проблемы жанра. М., 1980. 116 с.

4. Алексеев П.В. Концептосфера ориентального дискурса в русской литературе первой половины XIX в.: от А.С. Пушкина к Ф.М. Достоевскому. Томск: изд. Томского ун-та, 2005. 348 с.

5. Гроссман Л.П. Пушкин в театральных креслах : картины рус. сцены 1817-1820 г. СПб.: Азбука-Классика, 2005. 400 с.

6. Путевые письма из Англии, Германии и Франции, Николая Греча. СПб., 1839. Ч.I. Путевые письма из Англии, Германии и Франции, Николая Греча. СПб, 1839. Ч. II.

7. Путевые письма из Англии, Германии и Франции, Николая Греча. СПб., 1839. Ч. III.

‘THEATRICAL THEME’ IN *TRAVEL LETTERS FROM ENGLAND, GERMANY AND FRANCE* (1839) BY N.I. GRECH

M.V. Aksenova

Before the anniversary of N.I. Grech, a writer, a publisher and a journalist, an author of travel prose, the article is concerned with his *Travel letters from England, Germany and France* (1839) that appeared as a result of his trip to Europe in 1838. The article highlights Grech’s peculiar view of the culture of each country he had visited through his perception of theatre life and theatre as the reflection of the national character.

Keywords: image, travelogue, Grech, theatre, national character.

1.3. АНТИУТОПИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ЛИРИКЕ Е.А. БОРАТЫНСКОГО

© С.В. Рудакова

В разделе рассмотрены вопросы, касающиеся специфики утопии как жанра, выделена характерная черта утопии – проектирование будущего социального мира, в основе которого реализованная идея гармонии, воплощенный в конкретные материальные формы некий несуществующий идеал, удовлетворяющий абсолютно всех представителей данного общества. В работе используются системно-целостный и проблемно-аналитический подход и применяются герменевтический, текстологический методы анализа. Охарактеризована позиция Е.А. Боратынского по поводу утопических представлений. Охарактеризованы антиутопические образы, настроения и мотивы в знаковом для творчества поэта стихотворении 1827 года «Последняя смерть», проанализированном в работе как лаконичная антиутопическая поэма. Названное произведение представлено в отношениях взаимодействия и отталкивания с художественными текстами современной автору европейской литературы. Выявлена специфичная позиция Боратынского в отношении утопического мира, основанного на разуме и стабильности. В работе доказывается, что антиутопическое видение у Боратынского рождается в результате парадоксального соединения утопической картины и эсхатологических настроений.

Ключевые слова: антиутопические мотивы, утопия, Боратынский, «Последняя смерть», романтизм, разум, эсхаталогизм.

Вопрос об антиутопическом не может быть осознан без обращения к материалу, связанному с миром утопии [1, 2]. Своеобразное «официальное» начало истории функционирования жанра и самого термина «утопия» связано с появлением знаменитого романа Томаса Мора «Утопия»

(1516). Слово, вынесенное в заглавие, было взято из греческого языка (др.-греч. οὐ ‘не’ и τόπος ‘место’) и означало ’несуществующее, небывалое место’. Но стоит оговорить тот факт, что корни утопических представлений уходят в глубокую древность. Так, в фольклоре разных народов обнаруживается множество историй (сказочного и легендарного характера) о неких удивительных островах всеобщего благоденствия. В античной литературе описание некого гармонизированного выдуманного мира мы находим в философских трактатах Платона («Тимей» и «Республика»). И христианская религия, восславляющая Царство Божие, дает представление о некоем мире совершенной гармонии, что может быть рассмотрен как некая мессианская утопия. Наверное, не случайно авторами первых самых известных утопий становились глубоко верующие люди: это и уже упомянутый нами Томас Мор, и Томмазо Кампанелла с его «Городом Солнца» (1623). Суть любой утопии – некое проектирование будущего социального мира, в основе которого реализованная идея гармонии, воплощенный в конкретные материальные формы некий несуществующий, но так манящий к себе идеал, удовлетворяющий абсолютно всех представителей данного общества. Утопия мыслится как искусственно созданный социальный мир, в котором и отдельно взятому индивиду, и обществу в целом максимально комфортно.

В основе известных утопий лежало описание принципов функционирования этого невозможного в реальности идеального мира и особенностей его построения. Определяющим фактором, обуславливающим саму возможность появления таких миров, где все соразмерено, упорядоченно, гармонично, где не преступности, болезней, несправедливости, становился Разум. Его всевластие определяло и стремительное, мощное развитие научно-технического прогресса, высоко поднимающего уровень жизни людей, и социальная трансформация общества, в котором исчезал конфликт между классами, и морально-психологическое преображение людей, начинающих руководствоваться в своем бытии иными жизненными установками, принимающих за основу принцип: изменение мира начинается с изменения себя самого, и принятие идеи, что определяющая роль в жизни человека – не физическая работа, а интеллектуальная духовная деятельность.

Однако человеку, даже верующему, свойственен самоанализ, предполагающий сомнение в правильности того, что делает человек и общество. Потому по мере развития общественного и духовного сознания общества в целом и отдельных его представителей в частности все более востребованными становятся не утопические, а антиутопические

размышления. Не случайно в XIX, а потом и в XX веках большую популярность набирают именно те художественные произведения, в которых определяющую роль играют антиутопические мотивы.

Одним из первых авторов в русской литературе, который акцентировал внимание своих читателей на вопросах о том, что не всегда мир, построенный на, казалось бы, верных основаниях, должных определить гармонию общества, счастье людей, соответствует подобным ожиданиям, стал Е.А. Боратынский, представляющий мир золотого века русской поэзии.

Выразительнее всего антиутопические мотивы раскрываются в его знаменитом стихотворении 1827 года «Последняя смерть». Лирическому герою этого произведения открывается удивительная возможность: он заглядывает в будущее, становится свидетелем происходящих с миром изменений. Погрузившись в странное состояние (*Ни сон оно, ни бденье: / Меж них оно, и в человеке им / С безумием граничит разуменье* [3, с. 137]), герой оказывается способен воспринять пророческое видение [4, с. 60]. На его глазах один век сменяется другим, перед ним разворачивается картина грядущего.

В этом произведении, с одной стороны, ощущается обращенность автора к традициям просветительной литературы, что проявляется в продуманной во многом рационалистичной внутренней композиции художественного текста, а также в том, что его основой становится описание сна, наполненного аллегорическими образами. А с другой – угадывается мощное влияние романтизма, проявляемое как на интонационном, так и на образном уровне.

По существу поэт пишет своеобразную лаконичную антиутопическую поэму, в которой предлагает необычный для эпохи конца 20-х годов XIX века взгляд на будущий мир, в котором все будет подчинено разуму, он станет силой, преображающей как социальную, духовную, так и физическую сторону человеческой жизни, но одновременно окажется причиной гибели людского рода и всей человеческой цивилизации.

Признанный поэт мысли Боратынский в этом произведении выразил сомнение в абсолютной самоценности разума, а также в жизненности и правомерности существования общества, построенного только и исключительно на разумных и интеллектуальных основах.

В процессе написания своего стихотворения Боратынский опирается в какой-то мере на опыт своих европейских предшественников. Так, например, угадывается влияние и байроновской поэмы «Мрак» (1816), и того источника, на который ориентировался Байрон, создавая свое про-

изведение, – это анонимный английский роман 1806 года, известный под названием «Последний человек». Символично, что именно в период работы русского поэта над «Последней смертью» в Европе публикуется роман-антиутопия М. Шелли (автора знаменитой истории о Франкенштейне), в котором вновь используется заголовок, привлекший внимание и Байрона, и Боратынского.

Лирический герой Боратынского оказывается свидетели гибели человечества, он наблюдает процесс вымирании человечества, создавшего утопический мир, который оказывается не вершиной бытия, а точкой «невозврата». Боратынский создает в стихотворении образ, похожий на те, что появлялся на страницах известных утопий прошлого:

Сначала мир явил мне дивный сад;
Везде искусств, обилия приметы;
Близ веси весь и подле града град,
Везде дворцы, театры, водометы,
Везде народ, и хитрый свой закон
Стихии все признать заставил он.
Уж он морей мятежные пучины
На островах искусственных селил,
Уж рассекал небесные равнины
По прихоти им вымышленных крил;
Всё на земле движением дышало,
Всё на земле как будто ликовало
[3, с.138]

Однако мир этот у лирического героя поэта вызывает совсем не восторженные чувства. Предчувствие конца (*И наконец я видел без покрова / Последнюю судьбу всего живого* [3, с. 138]) предваряет описание данной картины, настраивая на трагический лад. Боратынский во сновидении своего героя воссоздает тот искусственный мир, что был создан людьми по всем законам истинной утопии: здесь царствует его величество разум, человек повелевает природой, технический прогресс достигает небывалого расцвета, в этом мире отсутствуют конфликты:

Исчезнули бесплодные года,
Ораташ по воле призывали
Ветра, дожди, жары и холода,
И верною сторицей воздавали
Посевы им, и хищный зверь исчез
Во тьме лесов, и в высоте небес,
И в бездне вод, сраженный человеком,
И царствовал повсюду светлый мир.
Вот, мыслил я, прельщенный дивным веком,
Вот разума великолепный пир!
Врагам его и в стыд и в поученье,
Вот до чего достигло просвещенье! [3, 138]

Создав стабильность жизни, покорив своей воле и разуму все – стихию природы, собственные чувства и прочее, люди, как показывает поэт, перестали к чему-то стремиться, остановились в своем развитии, упившись собственным величием, и… приговорили себя к вымиранию. Подобная соотнесенность развития и жизни проявляется уже в стихотворении «Н.И. Гнедичу» (1823) и рождает состояние «сна-покоя», приводя к абсолютному бездействию.

Антиутопическое видение у Боратынского рождается в результате парадоксального соединения утопической картины и эсхатологических настроений. В отличие от христианской или античной традиции эсхатологизм нарисованной автором картины – конец рода человеческого, гибель людского мира – обусловлен не божьим желанием наказать людей за их порочность и забвение духовных истин, заповедей, полученных ими свыше. Причины грядущей смерти в ином. Для лирического героя поэта знамением конца его цивилизации становится ощущение завершенности жизненных исканий людей, все подчиняющее чувство достигнутого идеала в социальной, духовной и физической жизни. Как показывает в этом страшном сне-видении Боратынский, люди, подчинив себе природу, обрели благоденствие, но при этом разорвали связи со своей прародительницей – природой, стали развивать прежде всего свой ум, забыв о собственной телесной природе. И оказались обреченными на вымирание, как следствие, гибель человеческой цивилизацией оказывается неотвратимой. По Боратынскому, искусственный утопический мир, в котором царствует разум, все подчиняет себе незыблемая стабильность, не может быть долговременным проектом человеческого сообщества. Жизнь – это постоянное развитие и изменение, сомнении и вера, потери и обретения. Любая остановка в движении таит в себе многие опасности, а абсолютное предпочтение статики динамике может обернуться катастрофой.

Список литературы

1. Архипова Ю.И. «Утопия и антиутопия XX века». М.: Прогресс, 1992. 814 с.

2. Латынина Ю.В. В ожидании Золотого Века. От сказки к антиутопии // Октябрь. 1989. № 6. С. 177–187.

3. Баратынский Е.А. Полное собрание стихотворений. Л.: Наука, 1989. 464 с.

4. Рудакова С.В. Мотив сна в лирике Е. А. Боратынского // Rhema. Рема. 2012. № 3. С. 55–62.

ANTIUTOPIAN MOTIVES IN E.A. BORATYNSKY'S LYRICS

S.V. Rudakova

The article deals with issues relating to the specifics of utopia as a genre, highlighted feature of utopia - designing the future of the social world, based on realized idea of harmony embodied in concrete material forms of non-existent ideal satisfying absolutely all members of a given society. We use a system-holistic and problem-analytical approach and apply the hermeneutical, textual analysis methods. Boratynsky's position about utopian ideas characterized in the article. We characterize the anti-utopian images, moods and motivations in the sign for the poet's poem *The Last Death* (1827), analyzed in a laconic anti-utopian poem. The work title is represented in the relationship and interaction of repulsion with literary texts by contemporary authors of European literature. Boratynsky revealed specific position in relation to a utopian world based on reason and stability. It is proved that the anti-utopian vision in Boratynsky's poems is born as a result of the paradoxical connection between utopian paintings and eschatological sentiment.

Keywords: anti-utopian motifs, utopia, Boratynsky, The Last Death, romanticism, reason, eschatologism.

1.4. РУССКИЙ ВЕКТОР ПРОЧТЕНИЯ ВАЛЬТЕРА СКОТТА (А. БЕСТУЖЕВ-МАРЛИНСКИЙ «РЕВЕЛЬСКИЙ ТУРНИР» И В. СКОТТ «АЙВЕНГО»)

© Т.В. Швецова

В центре исследования повесть «Ревельский турнир» А.А. Бестужева-Марлинского. Через сопоставление этого произведения с романом «Айвенго» В. Скотта автор работы стремится раскрыть проблему своеобразия поступка героя русской литературы, что определяет актуальность и новизну исследовательской задачи. Различие мотивов поступка обусловлено различием ключевых ценностных представлений, лежащих в основе художественной картины мира русского и английского писателей.

Ключевые слова: русская литература XIX века, повесть, литературный герой, поступок героя, компаративистика.

Вопрос о влиянии творчества В. Скотта на русскую литературу неоднократно привлекал внимание исследователей. Обобщающие работы принадлежат М.Г. Альтшулеру [1], Э.М. Жиляковой [2]. На сегодняшний момент существует достаточно публикаций, рассматривающих взаимодействие творчества А.А. Бестужева-Марлинского и Вальтера Скотта. Обзор таких работ представлен Ю.М. Лотманом [3, с. 61–73].

Ю.М. Лотман же довольно подробно описал присутствие на различных уровнях художественного текста следа Вальтера Скотта в цикле «Ливонских повестей» А.А. Бестужева-Марлинского.

Имеющиеся в литературоведении опыты сопоставительного анализа романа В. Скотта «Айвенго» и повести А.А. Бестужева-Марлинского устанавливают, как правило, черты сходства двух произведений. На этом фоне очевидные, весьма значимые концептуальные различия сочинений В. Скотта и А.А. Бестужева-Марлинского не обращают на себя никакого внимания.

«Русским Вальтером Скоттом» называет А.А. Бестужева-Марлинского Петр Вяземский в «Старой записной книжке» [цит. по: 3, с. 62]. А сам автор «Ливонских повестей» был хорошо знаком с творчеством Вальтера Скотта, читал его произведения на языке оригинала.

Впервые имя Вальтера Скотта упоминается у А.А. Бестужева-Марлинского во «Взгляде на русскую словесность в течение 1823 г.», который был опубликован в выпуске «Полярной звезды» в 1824 году. И хотя А.А. Бестужев-Марлинский лишь мельком упомянул английского писателя, все же нетрудно заметить, что русский романтик «внимательно следил за началом триумфального вхождения Скотта в русский писательский и читательский мир» [4].

Безусловно, автор «Ревельского турнира» ценил талант В. Скотта, говоря, что именно ему удалось создать «исторический роман, который стал теперь потребностию всего читающего мира» [5, с. 112]. А.А. Бестужев-Марлинский охотно учился писательским приемам Вальтера Скотта, как и его шотландский современник, использовал «показ в художественном произведении национального своеобразия, индивидуального облика культуры, склада мыслей и чувств, быта и поверий народа» [5, с. 112]. Эстетическая система В. Скотта, «основанная на продуманной, много раз проверенной философии истории и твердом нравственном учении» [6, с. 177], была понятна и близка А.А. Бестужеву-Марлинскому.

В. Скотт создал новый, оригинальный тип романа и предложил в своих книгах своеобразный взгляд на современный этап в развитии европейской цивилизации. И это не могло быть не оценено его русским последователем в жанре исторического романа.

Многие исследователи (В. Базанов [7], Г.Ю. Завгородняя [8], Ю.М. Лотман [3], В.Н. Кулешов [9], Н.Н. Маслин [10], Н.И. Пруцков [11], Б.Г. Реизов [6], Н.Л. Степанов [12]) утверждают, что наибольшему влиянию Вальтера Скотта подверглись ливонские повести. По словам

В.Э. Вацуро: «Ливония была ареной исторических событий и своего рода оазисом западного Средневековья в пределах России», из прошлого и настоящего Ливонии он извлекает «уроки для осмысления жгучих проблем русской современности. В величественной, полной драматизма летописи ливонской истории его внимание привлекают прежде всего страницы, хранящие память о грозных столкновениях народов, об упорной и непрерывной борьбе коренного населения края за свободу и независимость» [4].

Говоря о личностных чертах русского писателя, его биографы отмечают: «Бестужев производил на окружающих впечатление какого-то рыцаря, чего-то необычного. Ф.Н. Глинка показал на следствии: «Александр Бестужев, человек с головою романтической. Я ходил, задумавшись, а он – рыцарским шагом и, встретясь, говорил мне: «Воевать! воевать!». Я всегда отвечал: «Полно рыцарствовать! Живите смирнее!». И впоследствии всегда почти прослышивалось, что где-нибудь была дуэль и он был секундантом или участником» [7, с. 83].

Средневековая история для А.А. Бестужева-Марлинского – возможность под другим углом зрения посмотреть на проблемы российской современности; дань романтизму с его историческим антуражем; личная привязанность, стиль поведения.

А.С. Пушкин отмечал влияние Вальтера Скотта в «Ревельском турнире». В повести «много движения, жизни и красок», что так созвучно с передачей местного колорита Вальтером Скоттом в «Айвенго». Примечательно, что «Каждая глава повести в духе поэтики В. Скотта сопровождается соответствующим эпиграфом, в котором дается краткое объяснение сути описываемых событий» [13].

В центре повести – рыцарский турнир, происходящий в Ревеле в 1538 году. Именно здесь проживает стареющий рыцарь – отец прекрасной дочери, девушки на выданье. Она любит молодого купца. На турнире купец выбивает из седла знатного рыцаря, претендующего на руку Минны, спасает положение ее отца и женится на своей возлюбленной.

События романа «Айвенго» отнесены к раннему Средневековью – 1190-е годы, на которые приходится конец царствования Ричарда Львиное Сердце. Норманны завладели Англией, но вражда между ними и саксами не прекратилась. Национальный конфликт в произведении осложняется конфликтом социальным. Рыцарь Айвенго – представитель английской знати, сакс по происхождению, становится верным слугой и другом норманнского короля Ричарда Львиное Сердце. «Опираясь на скупые факты, – отмечает А.Н. Шохина, – В. Скотт предпринял попыт-

ку воскресить на страницах своего произведения дух и нравы эпохи, показать людей прошлого, которые мыслили иначе, чем его современники, и иначе воспринимали мир» [14, с. 169].

Свою целевую установку русский писатель сформулировал в эпиграфе первой главы: «Вы привыкли видеть рыцарей сквозь цветные стекла их замков, сквозь туман старины и поэзии. Теперь я отворю вам дверь в их жилища, я покажу их вблизи и по правде» [5]. Иными словами, он предлагает совсем другой взгляд на рыцарство, непривычный и незнакомый читателю. И в этом можно прочитать сознательное дистанцирование от известного западного образца. Произведение Вальтера Скотта ему интересно как точка отсчета, как способ в русском тексте раскрыть свои уникальные национальные черты.

Оба автора в своих сочинениях обратились к эпохе Средних Веков. В. Скотт выбирает раннее средневековье, А.А. Бестужев-Марлинский – позднее средневековье. Предмет изображения у обоих – рыцарская культура. Й. Хёйзинга пишет о рыцарской культуре – это «грандиозная игра в прекрасную жизнь», «греза о благородной мужественности и верности долгу», имеющая форму вооруженного состязания, а также рыцарские ордена [15, с. 90]. Времена рыцарства не мыслимы без кодекса куртуазии, без «веселой науки любви», идеи долга и служения сюзерену и Прекрасной Даме.

В. Скотт повествует о времени средневекового рыцарства, которое как социальный институт было порождением феодального государства и католической церкви. «После крестовых походов, которые затевались внешним образом для освобождения гроба Господня, на окраинах христианских государств стали создаваться ордена – военно-религиозные организации, рекрутировавшие в свои ряды вернувшихся с палестинских равнин «паладинов». Таким образом, первыми рыцарями стали вооруженные монахи, вчерашние крестоносцы, привычно отождествлявшие меч с крестом <…>» [16, с. 71]. Первые рыцарские ордена «возникли как чистейшее воплощение средневекового духа в соединении монашеского и рыцарского идеалов» [15, с. 90]. После XII столетия появляется светское рыцарство.

Автор «Айвенго» рассказывает о Средневековье как об эпохе, без остатка растворяющей человека в коллективе, в социальной группе, сословии, цехе и т.п. Русский писатель представляет время, когда складывается новая формация, построенная на ином типе отношений. А.А. Бестужев-Марлинский показывает светское рыцарство времени упадка.

Т.Г. Лазарева в своей статье поясняет, чем был вызван интерес В. Скотта к Средневековью: «Интерес писателя к той далекой эпохе обусловлен не столько его любовью к «готическим» романам, сколько участием в антикварном движении и работой с древними рукописями. В них он нашел неизвестные большинству его современников произведения» [17, с. 84]. В. Скотт относится к Средневековью, как ученый: «Скотт был одним из самых активных и трудолюбивых антиквариев своего времени и прекрасно знал тексты всех известных на то время рыцарских романов. Применив в работе с рукописями открытия шотландской философской школы историков, он оказался у истоков научного подхода к исследованию средневековых памятников культуры. Наряду со знаменитыми антикварами Томасом Перси, Томасом Уортоном, Джозефом Ритсоном и Джорджем Эллисом, он создал классификацию средневековых романов и всей древней литературы, которой ученые пользуются до сих пор» [17, с. 84].

По наблюдению Г.Ю. Завгородней, обращение А.А. Бестужева-Марлинского к Средневековью является специальным художественным приемом: «портретирование стиля различных, как правило, отдаленных эпох» [8, с. 17]. В повести «Ревельский турнир» Средневековье стилизовано – это обращение к западноевропейской культуре и старине сквозь призму литературности [8, с. 20].

В середине 20-х годов, как раз тогда, когда была написана повесть «Ревельский турнир» А.А. Бестужевым-Марлинским, в писательских кругах постепенно вызревает идея обретения самобытного пути в литературе и отказа от иноземного влияния: «все двигало нас к самостоятельности литературной, которая, кажется, начинает образовываться» [8, с. 28].

В.Г. Белинский рассматривал первую половину 1820-х гг. как «эпоху совершенного переворота в русской литературе, когда новые понятия вооружились против старых, новые славы и знаменитости стали противопоставляться авторитетам, которые до того времени считались непогрешительными образцами и далее которых идти в мысли, или в форме, строжайше запрещалось литературным кодексом, получившим имя классического и по давности времени пользовавшегося значением корана… движение, произведенное так называемым „романтизмом“, развязало руки и ноги нашей литературе… оно все продолжалось и продолжалось: новое сегодня становилось завтра если еще не старым, то уже и не новым; на место одной забытой знаменитости являлось несколько новых, в литературу беспрестанно входили новые элементы, содержание ее расширялось, формы разнообразились, характер становился самобытнее» [18].

После смерти А.А. Бестужева-Марлинского критик подвел итог его деятельности в следующих словах: «Как Сумароков, Херасков, Петров, Богданович и Княжнин хлопотали из всех сил, чтобы отдалиться от действительности и естественности в изобретении и слоге, – так Марлинский всеми силами старался приблизиться к тому и к другому. Те избирали для своих… песнопений только героев, исторических и мифологических: этот – людей <…> Посему очень понятно, что тех теперь никто не станет читать, кроме серьезно изучающих отечественную литературу, а Марлинский еще долго будет иметь читателей и почитателей» [19]. Как человек проницательный, Белинский ставит в заслугу Бестужеву-Марлинскому появление иного героя. Великий русский критик остро ощущает особенности нового этапа в истории русской литературы, когда прежние герои утрачивают свою привлекательность, а на смену им идут иные герои.

Повесть «Ревельский турнир» А.А. Бестужева-Марлинского возникает в тот момент, когда в русской литературе обнаруживает себя глобальная проблема – отсутствие героя [20]. В этом вопросе заключается основное размежевание Бестужева-Марлинского и В. Скотта. Степанов обратил внимание на то, что в «Ревельском турнире» Бестужев «демонстративно делает центральным героем повести купца, побивающего на турнире рыцарей-феодалов» [12]. Введение такого героя диссонирует с привычным представлением о герое рыцарского романа. И это противоречит творческой установке английского современника. «Герои романов Скотта, – пишет Т.Г. Лазарева, – очень много заимствуют у героев рыцарского романа <…>» [17, с. 85]. Исследовательница, следуя рассуждениям Е.М. Мелетинского, устанавливает типологическое сходство героев В. Скотта и героев сказочного или рыцарского эпоса: «Совершенно ясно видна перекличка в судьбе Айвенго и артуровских героев. И Артур, и его рыцари знают наперед весь ход событий и их трагическое завершение, знают, но не отказываются от начертанного судьбой и законом чести пути. <…> Айвенго, еще не вылечившись от раны, отправляется на поединок с сильнейшим противником, подчиняясь слову чести и воле Провидения, и также не предполагает его исхода» [17, с. 87]. Айвенго подчинен воле Провидения, его поступки и исход предначертаны, он, следуя терминологии М.М. Бахтина, *представительствует* в мире [21, с. 189]. Это вполне укладывается в средневековую логику мышления. «Средневековье мыслило мир как замкнутое, завершенное в себе и антропоморфное всеединство, как целесообразно устроенный Космос, органической и лучшей частью которого является человек. Оно

не знало идеи самодостаточной природы, управляемой естественными законами, исходило из презумпции телеологического креационизма, согласно которой природа управляется волей ее творца. Основу средневековой картины мира составляла так называемая «качественная онтология» – теория закрытого иерархического пространства, где место и ценность любой вещи определяются ее близостью или удаленностью от Бога, где нет этически нейтральных предметов, точек или направлений движения» [22].

А.А. Бестужев рисует героя – носителя сознания Нового времени, суть которого «в полном и бесповоротном разрушении этого средневекового Космоса и в его замене представлением об однородном, ценностно недифференцированном пространстве – безграничной Вселенной, где все объекты принадлежат к одному и тому же онтологическому уровню и подчиняются не сверхъестественным «причинам», а вполне естественным законам, познаваемым в эксперименте. <…> человек утрачивает то иллюзорное центральное положение, которое отводило ему религиозно-мифологическое мировоззрение, с тем чтобы получить новое ценностное обоснование, новое достоинство и новую власть над предметным миром, вытекающие из его реальной природы и познавательных возможностей» [22].

Эдвин – молодой купец у Бестужева-Марлинского. Он – самозначимая личность, активно вершащая собственную судьбу. Он пытается занять то место в мире, которое не было предназначено для него по рождению. Случай помог осуществлению его желания: жениться на дочери рыцаря, значит, встать на один уровень с рыцарским сословием. Личностные природные качества юноши (молодость, красота, талант, предприимчивость) помогают осуществить задуманное.

Как пишет И.С. Юхнова, в повести Бестужева-Марлинского на первые позиции выдвигается деятельный герой: «…люди не являются пассивными участниками безликого течения времени; освобожденные от повседневности, они существуют как исторические персонажи, избирая для себя манеру поведения, активно воздействуя на окружающий мир, и либо проигрывают либо побеждают (...) <…> Человек у Бестужева всегда активно и деятельно откликается на происходящее вокруг него, потому что такова его природа: он не может оставаться в стороне, особенно если нужны его помощь, защита ум. Реакция на течение времени проявляется в поступке и слове <…>» [23, с. 29]. «Поступок» – своеобразная призма, высвечивающая «архитектонику мира». Герой литературного произведения всегда совершает активно-ответственный посту-

пок [24], что позволяет ему занимать «осевое положение в произведении» [25].

По утверждению Н.И. Николаева, основное содержание литературного произведения в строго теоретическом плане составляет событие поступка (поступка чувства, поступка мысли, поступка дела), а особый статус литературного героя художественного произведения определен тем, что он «в отличие от иных персонажей и является центром исхождения поступка» [25]. «Нравственные истоки (мотивы) долженствования поступающего находятся в сфере его переживания (понимания) единственности своего места в мире» [26].

Однако в русской литературе вплоть до первой трети XIX века понимание единственности места поступающего героя определено его особой связью с божественным волеизъявлением, представителем которого он и переживает себя в мире своего поступка. К 30-м годам XIX столетия эта связь перестает быть безусловной.

Поступок Эдвина в повести Марлинского обусловлен участием его в турнире. Однако он – не рыцарь: *Перед Минною стоял белокурый статный юноша, сын одного из богатейших купцов в Ревеле: он принес ей вчера заказанную богатую цепочку. Синий бархатный шпензер его вышит был золотою нитью; частые сквозные пуговицы висели, как ягоды, по полам, золотая бахрома украшала цветные отвороты замшевых сапожков, и только недостаток шпор показывал, что он не рыцарь; хотя смелая осанка и умное лицо его давали ему над многими из них преимущество* [9, с. 131]. Герой повести Марлинского руководствуется исключительно личным устремлением и личной волей.

Настоящие рыцари у Бестужева представлены в ироническом свете. И этому есть вполне обоснованные причины. Повествование следует за событиями XVI века. К этому моменту рыцарский орден перестал выполнять свою первоначальную функцию. Шестая главка посвящена в повести «Ревельский турнир» характеристике ордена ливонских крестоносцев: *Орден крестоносцев ливонских недавно потерял тогда главу свою в прусском Ордене, преданном Сигизмунду, и уже дряхлел в грозном одиночестве. Долгий мир с Россиею ржавил меч, страшный для ней в руке Плеттенберга. Рыцари, вдавшись в роскошь, только и знали, что полевать да праздничать, и лишь редкие стычки с новогородскими наездниками и варягами шведскими поддерживали в них дух воинственный. Впрочем, если они не наследовали мужества предков, зато гордость их росла с каждым годом выше и выше* [9, с. 152]. Бестужев-Марлинский следовал за изображением исторически переходного мо-

мента, фазы смены культур. Турниры к XVI столетию становятся игрой, забавой. «Со второй половины XV столетия, с ростом централизованных государств, куртуазная претенциозность окончательно поглотила турниры. Ценности станут иллюзорными, джостры будут разыгрывать подобно спектаклям, на сюжеты знаменитых рыцарских романов с сентиментальными названиями «Фонтан слез», «Дерево Карла Великого»... А после страшной гибели короля Генриха II, приключившейся на турнире в 1589 г., последние проблески героического средневековья угаснут сами собой. Мир вступит в новую эпоху, где не найдется места турнирам» [27].

Ключевое событие у Марлинского – турнир, в котором сын купца побеждает рыцаря. Этот турнир не есть реконструкция обряда инициации или демонстрация воинской доблести, силы, мужества. У него вполне земные цели: добиться успеха, приобрести социальный статус, позволяющий мещанину жениться на дворянке.

А.А. Бестужев-Марлинский не копирует рыцарский роман и рыцарскую эпоху. Автор русской повести представил своих рыцарей в земных делах и заботах, существенно изменив картину мира и мотивы совершаемых в нем поступков.

А.А. Бестужев-Марлинский в своей повести, учитывая опыт Вальтера Скотта, вместе с тем внес весьма важные сюжетные и смысловые изменения: изменил время (эпоху), провел существенную переакцентировку в художественной картине мира, и, как следствие, предложил принципиально иного героя, демонстрирующего иные мотивы своего поступка. Все это, как представляется, укладывалось в общую тенденцию наступающего в русской литературе кризиса поступка героя.

Концептуальные расхождения двух мастеров исторической прозы в их подходе к проблеме поступка героя, по-видимому, обусловлены и более «глубинными причинами ментального характера» [28], нежели те, на которые мы указали выше. Однако это тема для особого исследовательского прочтения.

Список литературы

1. Альтшулер М.Г. Эпоха Вальтера Скотта в России. Исторический роман 1830-х годов. М: Академический проект, MCMXCVI, 1996. 336 с.

2. Жилякова Э.М. Шотландские страницы. Эхо Вальтера Скотта в русской литературе XIX века. Очерки. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2014. 292 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: vital.lib.tsu.ru›vital/access/services…SOURCE1 (дата обращения 08.11.2016).

3. Лотман Ю.М. Отражение этики и тактики революционной борьбы в русской литературе конца XVIII века [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.nauka.x-pdf.ru/17filologiya/663420-4-trudi-russkoy-slavyanskoy-filologii-literaturovedenie-iiii-h-f-iff-fill-shshsh-rirrrrc-tartu-tartu-trtu-riikliku.php (дата обращения 08.11.2016).

4. Вацуро В.Э. А. Бестужев-Марлинский. Ливонские повести // Вацуро Э.В. Готический роман в России. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 565 с. [Электронный ресурс].– Режим доступа: http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/vacuro-goticheskij-roman/bestuzhev-marlinskij-livonskie-povesti.htm (дата обращения 08.11.2016).

5. Бестужев-Марлинский А.А. Сочинения: В 2 т. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1958. Т. 2. 700 с.

6. Реизов Б.Г. Творчество Вальтера Скотта. Л., 1965. 500 с.

7. Базанов В. Поэтическое наследие Федора Глинки. Петрозаводск: Гос. Изд-во Карело-Финской ССР, 1950. 128 с.

8. Завгородняя Г.Ю. Стилизация и стиль в русской классической прозе. М., 2010. 276 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://books.google.ru (дата обращения 08.11.2016).

9. Кулешов В.Н. Александр Бестужев-Марлинский // Бестужев-Марлинский А.А. Сочинения. В 2-х т. М., 1981. Т. 1. Повести; Рассказы / Сост.; подгот. текста; вступ. статья и коммент. В.И. Кулешова. 487 с. [Электронный ресурс].– Режим доступа: http://az.lib.ru/b/bestuzhewmarlins_a_a/text_1981_kuleshov.shtml (дата обращения 08.11.2016).

10. Маслин Н.Н. Примечания // Бестужев-Марлинский А.А. Сочинения: В 2 т. / Сост. П.А. Сидоров; Вступ. статья и подгот. текстов Н.Н. Маслина; Примеч. Л.В. Домановского и Н.Н. Маслина. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1958. Т. 2. Повести. Рассказы. Очерки. 630 с.

11. Пруцков Н.И. Проза декабристов (романтическая повесть первой половины 1820-х гг.) // Пруцков Н.И. От сентиментализма к романтизму и реализму. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.xliby.ru/istorija/ot_sentimentalizma_k_romantizmu_i_realizmu/p12.php (дата обращения 08.11.2016).

12. Степанов Н.Л. Бестужев-Марлинский // Фундаментальная электронная библиотека. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://feb-web.ru/feb/irl/il0/il6/il6-5632.htm?cmd=2 (дата обращения 08.11.2016).

13. Жаринов Е.В. Романтическая беллетристика в России начала XIX века. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://samopiska.ru/main_dsp.php?top_id=1151 (дата обращения 08.11.2016).

14. Шохина А.Н. Эпоха Средневековья в интерпретации В. Скотта и М.Н. Загоскина // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2009. № 2. Т. 2. С. 166-169. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://cyberleninka.ru/article/n/epoha-srednevekovya-v-interpretatsii-v-skotta-i-m-n-zagoskina (дата обращения 08.11.2016).

15. Хёйзинга Й. Рыцарские ордена и рыцарские обеты // Хёйзинга Й. Осень средневековья. М., 1988. С. 90–101. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ec-dejavu.ru/o/Ordre_knight.html (дата обращения 08.11.2016).

16. Федотов О.И. История западно-европейской литературы средних веков. М.: Флинта, 1999. 160 с.

17. Лазарева Т.Г. Мотивный инструментарий рыцарского романа в романах Вальтера Скотта о Средневековье // Вестник пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2010. Вып. 5 (11). С. 84-88. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.rfp.psu.ru/archive/5.2010/lazareva.pdf (дата обращения 08.11.2016).

18. Белинский В.Г. Сочинения князя В.Ф. Одоевского // Белинский В.Г. Собрание сочинений. В 9-ти томах. Т. 7. Статьи, рецензии и заметки, декабрь 1843-август 1845 / Ред. Г.А. Соловьев; подготовка текста В.Э. Бограда. Статья и примечания Ю.С. Сорокина. М., 1981. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_3230.shtml (дата обращения 08.11.2016).

19. Белинский В.Г. Взгляд на русскую литературу. М., 1988. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0350.shtml (дата обращения 08.11.2016).

20. Николаев Н.И., Швецова Т.В. Русская литература 30–40-х годов XIX в. «Ожидание героя» // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2014. № 3 (29). С. 125–142.

21. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 121-190.

22. Косиков Г.К. Средние века и Ренессанс. Теоретические проблемы // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000: Учеб. пособие / Л.Г. Андреев, Г.К. Косиков, Н.Т. Пахсарьян и др. М., 2001. С. 8–39. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://svr-lit.ru/svr-lit/articles/kosikov-teoreticheskie-problemy.htm (дата обращения 08.11.2016).

23. Юхнова И.С. Диалог в структуре повестей А.А. Бестужева // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского: Филология. 2005. № 1. С. 28–33. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://elibrary.ru/download/24115731.pdf (дата обращения 08.11.2016.

24. Бахтин М.М. К философии поступка // Бахтин М.М. Собрание сочинений в семи томах. М., 2003. Т. 1. С. 7–68.

25. Николаев Н.И. Литературный герой в мире его поступка // Дискуссия. Екатеринбург, 2012. №3 (21). С. 173–178.

26. Николаев Н.И. Русский литературный герой в контексте этических исканий XVIII–XIX веков: монография. Часть 1: Архитектоника мира поступка русского литературного героя первой трети XVIII века. Архангельск, 2009. 172 с.

27. Элитный спорт средневековья // Сайт рыцарского ордена «Братья ветра». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://brothersofwind.clan.su/index/0-19 (дата обращения 08.11.2016).

28. Николаев Н.И., Швецова Т.В. К вопросу о точности перевода («Они любили друг друга» М.Ю. Лермонтова) // Вестник Северного (Арктического) федерального университета имени М.В. Ломоносова. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2014. № 4. С. 87–92.

RUSSIAN VECTOR IN UNDERSTANDING WALTER SCOTT'S WORKS (*THE REVEL TOURNAMENT* OF A.A. BESTUZHEV AND *IVANHOE* OF W. SCOTT)

T.V. Shvetsova

The focus of attraction of this article is the A.A. Bestuzhev's *The Revel tournament*. Comparing this work with *Ivanhoe* of W. Scott, author tends to solve the problem of identity of Russian literary character, that makes research work contemporary. The contrast of the motives of the act is determined by the diversity of the key axiological notions, accounting to artistic worldview of Russian and English authors.

Keywords: action of a hero, comparativistics, literary hero, Russian literary hero, Russian literature.

1.5. «ИГРА В ПОРТРЕТЫ»: ОБРАЗ ФРАНЦУЗА В ДИАЛОГАХ И. ТУРГЕНЕВА И П. ВИАРДО

© А.И. Спехова

В разделе рассматриваются образы типичных представителей французского общества времён Второй империи на материале вербальных характеристик литературной «Игры в портреты», хранившейся в парижском архиве И.С. Тургенева. Целью работы является изучение социально-исторического и социально-психологического содержания «галереи портретов», важного для поэтики И.С. Тургенева. В рамках исследования очерчен круг социальных симпатий и антипатий Тургенева и его ближайшего окружения. На основании сопоставительного анализа характеристик, выполненных Тургеневым и П. Виардо, сделан вывод о влиянии Виардо на эволюцию творческой манеры писателя. Изучение «Игры в портреты» позволяет наметить её преемственность с портретными характеристиками в тургеневских романах.

Ключевые слова: поэтика портрета, образ французского общества времён Второй империи, Иван Тургенев, Полина Виардо, «Игра в портреты».

В 1964 г. в первой книге 73 тома «Литературного наследства» были опубликованы материалы парижского архива Тургенева, до этого времени неизвестные отечественным исследователям. Сюда вошли материалы «Игры в портреты», содержащие 200 листов рисунков, хранящихся

в коллекции Французской Национальной библиотеки и в коллекции из собрания Анри Больё, внучки П.Виардо, а также три листа, принадлежащие Людвигу Пичу, немецкому критику и современнику писателя. Опубликованные материалы представляют собой записи, сделанные рукой И.С. Тургенева и П. Виардо, на французском языке и в переводе на русский язык М.И. Беляевой (коллекция г-жи Анри Больё и листы из собрания Л. Пича) и И.С. Татариновой (коллекция Национальной библиотеки). Объединение в единой публикации обеих парижских коллекций «Игры в портреты» позволяет составить более или менее полное представление об ее содержании и открывает перспективы разностороннего изучения связанных с ней проблем биографии и творчества Тургенева. Исследование «Игры в портреты» позволяет убедиться, что это не только любопытный факт биографии Тургенева: это салонное развлечение дает ключ к интерпретации произведений писателя, проясняет особенности его творческой лаборатории.

Начало увлечения «Игрой в портреты» относится к сентябрю – октябрю 1856 г., ко времени пребывания Тургенева в расположенном близ Парижа имении Виардо – Куртавнеле. Он сообщает об этом в письме к Боткину от 25 октября/6 ноября 1856 г ., и то, что он пишет, свидетельствует о важности этого факта в исследовании творческой биографии художника: «Как отлично мы проводили время в Куртавнеле! <...> Мы играли отрывки из комедий и трагедий <...> потом вот еще что мы делали: я рисовал пять или шесть профилей, какие только мне приходили – не скажу в голову – в перо; и каждый писал под каждым профилем, что он о нем думал. Выходили вещи презабавные – и Mme Viardot, разумеется, была всегда умнее, тоньше и вернее всех. – Я сохранил все эти очерки – и некоторыми из них (т. е. некоторыми характеристиками) воспользуюсь для будущих повестей» [1, с. 428].

Увлечение «Игрой в портреты» не ослабевало с некоторыми перерывами в течение более 20 лет – с октября 1856 г. по апрель 1877 г. Эта игра как нельзя лучше подходила к творческой атмосфере, царившей в доме Виардо–Тургенева. Она открывала широкий простор для соревнования в остроумии, обнаруживала тонкость и верность в передаче психологии графического и словесного портретов, отличалась изяществом стиля. Вполне вероятно, что ее придумал сам Тургенев, являвшийся, по воспоминаниям мемуаристов, мастером на разнообразные выдумки и развлечения.

По свидетельству Л. Пича, близко знавшего писателя, «делание голов» (faire des têtes) было частым развлечением в доме Тургенева в Ба-

ден-Бадене. Своими зарисовками писатель гордился, казалось, даже более, чем своими литературными произведениями. Он рисовал мужские головы в профиль, импровизируя, без предварительного долгого обдумывания. В созданных им чертах лица он стремился запечатлеть характерные приметы облика человека, обозначить его сильные и слабые стороны, угадать род деятельности с тою же меткостью, с какой он умел ухватить это в живых лицах. Каждый из гостей должен был кратко описать профиль и затем загнуть свою подпись, таким образом, чтобы другой игрок не мог прочесть описание. В конце Тургенев составлял свою характеристику изображенного типа и читал вслух все характеристики. Конечно, часто встречались описания неверные и неудачные. Тургенев и Виардо чаще всего обнаруживали много общего в своих определениях характера изображенного лица.

Условия игры требовали, чтобы в нескольких строках был очерчен весь человек – его внешний облик, его манеры, жесты, привычки, его профессия и положение в обществе, его душевные качества, таланты и способности и т. д. Все это предполагало наличие у авторов подобных эскизов литературного таланта, умения угадывать по немногим чертам лица сущность человеческого характера. Оценка, которую Тургенев дал Полине Виардо («Mme Viardot, разумеется, была всегда умнее, тоньше и вернее всех»), не следует рассматривать как дань светской галантности. На основании полных коллекций «Игры...» исследователи утверждают, что «записи П. Виардо – и, конечно, записи самого Тургенева <...> – по своим литературно-художественным достоинствам намного превосходят характеристики, авторами которых были дети Виардо, ее ученицы или кто-либо другой из посетителей гостиной Виардо» [2, с. 440].

Графические и словесные образы, обнаруживаемые в материалах «Игры», возникали на основе реальной жизни, в них находили обобщенное выражение представления о людях различных социальных слоев. Несмотря на краткость и эскизность, они обладали свойством обобщения, что придавало им типичность, определяло возможность использовать их как исходный материал создания художественного образа. Исследование галереи «портретов» с точки зрения выраженного в них социально-исторического и социально-психологического содержания дает основание судить о характерной особенности важной составляющей поэтики Тургенева-художника [3–6].

Национальная принадлежность представленных в «Игре» персонажей довольно однородна. За исключением трех русских, одного американца, нескольких англичан и немцев или немецких евреев, вся осталь-

ная масса типов – это французы. «Игра в портреты» представляет собой панораму Франции времен Второй империи, картину французского общества, показанного сверху донизу – от надменного аристократа до грязного парижского оборванца. Авторы рисуют персонажей отнюдь не беспристрастно – одни портреты проникнуты уважением и сочувствием, другие – явным осуждением. Известно, что и Тургенев и семья Виардо относились с непримиримой враждой к империи Наполеона III, к тем слоям французского общества, которые составляли опору монархии.

В рассматриваемых нами материалах количественно преобладают характеристики, данные людям искусства – поэтам и писателям, актерам, художникам и музыкантам. Об артистических талантах Тургенев и Виардо пишут уважительно, но при этом могут презрительно отозваться о личных качествах своего «героя». Так, например, Тургенев, характеризует портрет на листе 13: *Эгоист прежде всего, сухой, недобрый и подверженный приступам холодной ярости; <...> талантлив, но его талант мало симпатичен; он или архитектор, или художник, а, может быть, музыкант. Его ценят за дарование, но не любят* [7, с. 462]. В то же время персонаж, изображенный на листе 32, описан писателем с большой симпатией: *Натура артиста или поэта, мечтательная, чуткая; наделенная очень тонкой и верной восприимчивостью, любовью к ясности и изяществу формы ... В том, что он делает, есть нечто от гравюры на стали – так это тонко и отчетливо* [7, с. 475].

Бесталанность, умственная ограниченность, пренебрежение моралью, безусловно, не могут получить одобрение авторов. Эти качества ещё более нетерпимы в человеке, так или иначе причастному к искусству (например, листы 69, 21): *Омерзительный тип, бывший первый любовник, вот уже лет двадцать как ушедший из театра и живущий в парижском предместье. Он несносен, ограничен, зол и развратен...* [7, с. 475]; *Мелкий музыкантишко, бренчит или бьет в какой-нибудь инструмент <...> Он ухаживает за служаночками, причем выбирает не слишком хорошеньких, чтобы не быть отвергнутым. Любит изредка чем-нибудь повосхищаться. Читает по одному роману Поля де Кока в год* [7, с. 467].

В записях П. Виардо мы находим резкое неприятие нравов продажной французской прессы (например, листы 76, 105): *Журналист – язвительный, тонкий, так и брызжущий уничтожающими остротами» – «перо его к услугам любого правительства* [7, с. 504]; *редактор какой-нибудь гнусной клеветнической газетенки– это чума, каналья – к тому же трус. <...> За деньги этот человек пойдет на все что угодно – подлец – с головы до ног* [7, с. 524].

С наибольшей резкостью авторы пишут о полиции. В этом смысле показательны обе записи на листе 57. В подписях Тургенева перед нами предстаёт полицейский из отдела внутренних дел: *это грубиян, обжора, существо невыносимое. Горластое, харкающее, пьющее, потеющее, красное как петух, впадающее в бешенство из-за каждого пустяка, впрочем, он храбр, но не по-человечески, а по-бульдожьи* [7, с. 491–492]. Виардо, в свою очередь, не менее резко характеризует полицейского комиссара в маленьком провинциальном городке: *Вспыльчивый, грубый, вульгарный, его приводит в восторг любая возможность проявить рвение, любой случай опоясаться шарфом и кого-нибудь схватить. Само собой разумеется, это креатура нынешнего правительства <..> Ему везде мерещатся заговоры. Когда оказывается, что их нет, он чувствует себя несчастнейшим из людей. В таких случаях он с досады обрушивается на все, что его окружает* [7, с. 491–492]. Приведем также запись Виардо на листе 137: *Служащий в полиции, сыщик, злой, каналья, совершенно лишен ума, бреется, чтобы походить на военного, красит свои жиденькие усы. От него очень скверно пахнет. Он счастлив только, когда кого-нибудь арестует. Человек ужасный* [7, с. 547–548].

Категория имущих слоёв общества представлена в «Игре в портреты» многочисленными и весьма разнохарактерными фигурами. С одной стороны, на л. 8 это *родовитый вельможа, богатый, гордый, честолюбивый, высокомерный*, которому *не хватает размаха и он не обладает подлинным талантом, чтобы стать настоящим вождем своей партии* [7, с. 458–459]. С другой – крупный помещик, обрисованный на листе 43 с необычной для Тургенева категоричностью суждения: *Мне этот величественный увалень скучен – я не хочу им заниматься, тем более что он совсем не добрый, и все, кто находится в зависимости от него, стонут под его жирной и скупой лапой* [7, с. 484].

Из других намеченных Тургеневым типов интересно выделить те, которые относятся к миру фабрично-заводского труда. В творчестве Тургенева эта область современной ему европейской жизни почти не нашла отражения – тем любопытнее для нас то, что можно найти среди записей «Игры в портреты». Образ фабрики и фабричных рабочих, но не французских, а русских, в ином тоне и стиле, будет создан Тургеневым в его последнем романе, «Новь», над которым автор работал долгие шесть лет (1870–1876). Можно предположить, что одним из источников характера героя нового времени – Соломина, человека деятельного и действующего, стали портреты представителей французского рабочего класса.

Почти все типы представителей этого класса вызывают у автора сочувствие или уважение, он видит в этих людях большую силу, любовь к своему труду, честность и суровую сдержанность. Вот один из приме-

ров (лист 97): *Мастер на большом заводе – хорошо знает свое дело, характера независимого, честный, насмешливый, видит насквозь своего хозяина. Его не проведешь; при всем том добрый малый, хотя домашние его и побаиваются. <...> Он деятелен, энергичен, самоуверен и доволен собой. Хороший мужик* [7, с. 519]. Для сравнения приведем характеристику Соломина из «Нови»: *Уравновешенный характер, обстоятельный, прохладный, <...> крупный человек; сила: знает, что ему нужно, и себе доверяет, – и возбуждает доверие: тревоги нет... и равновесие! равновесие!.. Вот это главное. <...> Он не выдаст; мало того, он поймет и поддержит*. Положение дел на фабрике, которою управлял Соломин, *было блестяще. <...> И нет такого англичанина, которого он за пояс бы не заткнул* [8].

Совершенно в ином свете предстает в материалах «Игры» духовенство. Описывая таких персонажей, авторы прибегают обычно к изящной, но презрительной шутке. Свобода от религиозных предрассудков, от всяческого ханжества была характерна в одинаковой мере для Тургенева и П.Виардо. Приведём характеристику, данную на листе 146: *Упрям – образован, но собственного суждения не имеет – неверующий, атеист – из честолюбия пошел в священники – стал настоятелем монастыря, монахи его ненавидят – не доверяет даже собственной тени – брюзга, всем недоволен – исписал целые стопы бумаги, стремясь дать новое толкование Ветхому завету* [7, с. 553].

В заключение краткого обзора типических характеров, обрисованных Тургеневым и Виардо, остановимся на образах деятелей революции. Отношение авторов к ним двойственное: им импонирует сила, энергия, присущие этим людям, их способность увлекать массу; но в описаниях Тургенева и Виардо подобные деятели часто оказываются лишенными таланта, остроты ума, душевного тепла; они, как правило, мало симпатичны. Так, например: *Английский утопист – чартист, фурьерист; упрям как мул, напыщен, медлителен, скучен, бесталанен,– но в конце концов приобретет влияние довольно значительное* (лист 83) [7, с. 509–510]; *Натура жестокая, тяжелая, грубая, неистовая; деятельный и при всем своем неистовстве отлично понимает свою выгоду – голос стенторский – может стать популярным; очень опасен во время революции; однако умный и смелый человек быстро может с ним справиться, так как ничего, кроме дерзости, в нем нет* (лист 177) [7, с. 568–569].

Суждения Виардо о политических деятелях-революционерах еще более резки и прямолинейны: *Человек буйный, сангвиник, возможно, уличный оратор. Крайний республиканец, сильный как бык, громадного роста. Голос у него, как у Стентора. Всегда окружен несколькими при-*

верженцами, рабочими (как и он сам, вероятно), все убеждения которых заключаются в том, чтобы быть с ним одного мнения. Его искусство убеждать сводится к ударам кулаком по столу и оглушительному крику (лист 113) [7, с. 530–531].

При характеристике разнообразных типов, очерченных в записях «Игры в портреты», нельзя не остановиться на сопоставлении записей Тургенева с записями Полины Виардо. В публикуемых листах насчитывается до пятидесяти случаев совпадения или близкого сходства характеристик Тургенева и Виардо. А.Н. Дубовиков в своей статье «Ещё об «Игре в портреты»» объясняет это явление «исключительной близостью обоих партнеров по складу ума, своеобразным параллелизмом их художественного мышления» [2, с. 444]. Но, безусловно, можно привести немало примеров, когда описания Виардо и Тургенева коренным образом отличаются одно от другого. При этом каждый из них сохраняет свою индивидуальную свою творческую манеру. «Наброски Тургенева обычно более сжаты, порой лаконичны; Виардо часто склонна к распространенным характеристикам, обильно насыщенным бытовыми и психологическими деталями» [2, с. 445]. Учитывая огромное влияние, оказываемое Виардо на Тургенева, мы относим тексты, написанные её рукой к числу тех, которые могли бы повлиять на литературные портреты на страницах произведений И.С. Тургенева (например, портреты Лемма и Паншина из «Дворянского гнезда»).

«Игра в портреты» содержит большой и весьма интересный материал для изучения социальных симпатий и антипатий Тургенева и его ближайших друзей. Однако важность тщательного изучения «диалогов» Тургенева и П. Виардо заключается также в том, что перед нами возникает обобщенный образ французской жизни определенной исторической эпохи, увиденной «изнутри», представлены взаимоотношения классов французского общества, передан характер взаимоотношения между ними. Поскольку в произведениях Тургенева изображение европейской, в частности, французской жизни весьма незначительно, ответ на вопрос о том, как «французские» впечатления Тургенева, ставшие материалом для его набросков к «Игре в портреты», повлияли на изображение им русской жизни, русского национального характера, чрезвычайно важен для исследования поэтики его произведений.

Список литературы

1. Мазон А. Тургенев и Полина Виардо – участники «Игры в портреты» // Литературное наследство. Т. 73: Из Парижского архива И. С. Тургенева: в 2-х кн, Кн. 1. М.: Наука, 1964. С. 427–434.

2. Дубовиков А.Н. Еще об «Игре в портреты» // Литературное наследство. Т. 73: Из Парижского архива И. С. Тургенева: в 2-х кн. Кн. 1. М.: Наука, 1964. С. 435–453.
3. Курляндская Г.Б. И.С.Тургенев и русская литература. М.: Просвещение, 1980. 192 с.
4. Пустовойт П.Г. Тургенев – художник слова. М.: Изд-во МГУ, 1987. 303 с.
5. Уртминцева М.Г. Литературный портрет в русской литературе второй половины XIX века. Генезис, поэтика, жанр. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ, 2005. 232 с.
6. Шаталов С.Е. Художественный мир И.С. Тургенева. М.: Наука, 1979. 312 с.
7. Игра в портреты // Литературное наследство. Т. 73: Из Парижского архива И. С. Тургенева : в 2-х кн, Кн. 1. М. : Наука, 1964. С. 455–576.
8. Тургенев И. С. Новь. // Собрание сочинений. В 12 т. Т.4. М.: Худож. лит., 1976. 480с.

GAME OF PORTRAITS: THE IMAGE OF THE FRENCH IN THE DIALOGUES OF I.S. TURGENEV AND PAULINE VIARDOT

A.I. Spechova

The article deals with the sketches of types during the Second Empire pictured in *Games of portraits* from Turgenev's archives in Paris. The aim of the article is to study social, historical and psychological content of the ‘gallery of portraits’ which is sure to be crucial for Turgenev's poetics. In the framework of the research the opinions on French society, given by I.S. Turgenev and his friends, are stated. The comparative analysis of verbal characteristics by I.S. Turgenev and P. Viardot allows to conclude that Viardot influenced Turgenev as a writer. The study of *Games of portraits* supports the idea of continuity of portraits in Turgenev's works.

Keywords: poetics of portrait, sketch of French society during the Second Empire, Ivan Turgernev, Pauline Viardot, Game of portraits.

1.6. ОБРАЗ МИКЕЛАНДЖЕЛО БУОНАРРОТИ В ТВОРЧЕСТВЕ Д. С. МЕРЕЖКОВСКОГО

© А. В. Дехтяренок

В разделе анализируется образ одного из ярких представителей культуры итальянского Ренессанса Микеланджело Буонарроти в художественном творчестве Д. С. Мережковского. Показано, что эпоха Возрождения и связанная с ней тема художника-творца были предметом постоянного интереса писателя. В работе рассматривается обращение Мережковского к образу художника в стихо-

творном творчестве 1890-х гг., в малой прозе («Итальянские новеллы»), а также в романном творчестве («Воскресшие боги. Леонардо да Винчи»). Утверждается, что автор создаёт миф о Творце в рамках своей концепции «новой красоты». Определяются принципы создания образа Буонарроти – через «внешний» портрет (литературный портрет, показ взаимоотношений с окружающим миром), внутреннее состояние (с помощью дневниковых записей, литературного и эпистолярного наследия), показ «духовных глубин» гения (экфрастическое описание скульптур, фресок, картин). Особое внимание уделяется сравнению с Леонардо да Винчи, воплощающим авторскую концепцию Ренессанса.

Ключевые слова: Творчество Д. С. Мережковского, итальянский Ренессанс, Серебряный век, символизм, ренессансная идея, интертекст, миф о художнике, тема гения в искусстве, литературный образ.

Итальянское Возрождение было предметом постоянного и глубокого интереса Мережковского. Во многих своих работах он высказывал идею о духовной близости современной русской культуры этой эпохе, настаивал на возможности и необходимости русского Ренессанса, понимая его как синтез христианских ценностей с гуманистическими традициями. На протяжении всей своей жизни писатель обращается к темам, образам, мотивам, тесно связанным с этой великой эпохой, ставшей символом свободы человеческого духа и творчества. Итальянское Возрождение становится предметом художественного воплощения в разные периоды творчества писателя: это раннее поэтическое творчество, центральное место в котором занимает сборник «Поэмы и легенды» (1886–1895), «Итальянские новеллы» (1892–1897), роман «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» (1901), повесть «Микеланджело» (1902), позднее вошедшая в цикл «Итальянских новелл», книга, посвящённая Данте (1939). Мережковский трижды бывал в Италии – в 1891, 1892 и 1895 гг. Об этих путешествиях рассказывала в своих мемуарах З. Н. Гиппиус, отмечая неустанную работу писателя в музеях и библиотеках Рима, Флоренции, Венеции. Тогда, словам Гиппиус, Мережковский чувствовал Италию особенно ему родственной [1, с. 325–326]. Значение этой кропотливой работы для творчества Мережковского трудно переоценить. На это указывает и современник писателя, философ И. Ильин: «Чета Мережковских совершила ещё в первые годы своего супружества немало путешествий, объезжая Италию, Грецию и восточный бассейн Средиземного моря, изучая греческую культуру, культуру итальянского Возрождения и т.д. Тут Мережковский и собрал свой великий запас выписок из исторических первоисточников, которым он затем пользовался и художественно и публицистически. Как бы гонимый неким ненасытным глазом познания, Мережковский перерывает архивы древнего и

возрожденческий мира» [2, с. 78]. Знание эстетики, философии и поэтики Возрождения во многом повлияли на его собственную концепцию «новой красоты», о которой он пишет в статье «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» следующее: «И вот мы уже присутствуем при первых неясных усилиях народного гения найти новые творческие пути, новые сочетания жизненной правды с величайшим идеализмом. (...) И только в этой атмосфере гения вспыхивает та внезапная искра, та всеозаряющая молния всенародного сознания, которой люди ждут и не могут иногда дождаться в продолжение целых веков» [3, с. 178]. Впечатления от путешествий были отражены в очерке «Акрополь» (1893), в котором писатель прославляет великое искусство античности и эпохи Возрождения. Очерк начинается с описания Флоренции – родины великого итальянского скульптора, живописца и зодчего Микеланджело Буонарроти, города, в котором все «кажется прекрасным, каждый предмет, даже самый прозаический» [4, с. 17]. Мережковский описывает все достопамятные места, где когда-то жили, творили великие гении Ренессанса: «По этому берегу Арно ходил Данте Алигьери и обдумывал «Божественную комедию». (...) Вот холм, где некогда была обсерватория Галилея. Вот дом Микеланджело Буонарроти. (...) Вот народная площадь; собор Marie del Fiore; (...) Дворец Питти, в котором созданы самые нежные, воздушные создания кисти Рафаэля...» [4, с. 17]. Флоренция для Мережковского становится местом символическим, знаковым, и в своих «итальянских» произведениях писатель с удовольствием создает ее зарисовки, стараясь ярче и вернее передать подлинную атмосферу бытового, культурного, социального пространства города. В очерке Мережковский рассуждает о том, что сам воздух Флоренции, ее солнечный свет, атмосфера, «насыщенная запахом красок и мраморной пыли» [4, с. 18], позволила распуститься «редким цветам человеческого гения». Этот «свободный флорентийский дух» в полной мере проявил себя и, «как молния, все озарил» [4, с. 18] именно в творчестве Микеланджело и Леонардо да Винчи. В них, утверждает автор, Флоренция сама себя нашла и стала бессмертной, как Афины Перикла, как Рим Августа.

В центре внимания Мережковского люди творческого сознания – писателя интересует тема гения в искусстве. Как отмечает Н. О. Осипова, Мережковский «пытается создать формулу гения в мире творчества» [5, с. 48]. В статье «О причинах упадка и о новых течениях в современной русской литературе» он рассуждает о предпосылках возникновения столь яркого таланта: «Нужна была именно эта атмосфера флорентий-

ских мастерских, воздух, насыщенный запахом красок и мраморной пыли, для того, чтобы распустились редкие, дотоле невиданные цветы человеческого гения» [3, с. 178–179]. Более всего Мережковского привлекает неординарность и масштаб личности Леонардо да Винчи, именно ему посвящена вторая часть знаменитой трилогии «Христос и Антихрист». Однако фигура его современника и оппонента в искусстве интересовала писателя не меньше. Именно поэтому через год после публикации романа появилась повесть «Микеланджело».

Обширный «итальянский материал» вошёл в цикл стихотворений, посвящённых Италии, собранных вместе и расположенных в соответствии с хронологией путешествия. Природа, памятники культуры, литературные произведения, деятели культуры – все это становится предметом художественного изображения. Титанам эпохи Ренессанса поэт посвящает стихотворения «Леонардо да Винчи» и «Микеланджело», оба написанные в 1895 г. Каждое из этих произведений отражает взгляд поэта-символиста на проблему гения в искусстве. Мережковский одним из первых на рубеже XX столетия уловил важную тенденцию культурного развития России – появление личности и художника ренессансного типа. Стихотворение «Микеланджело» написано трёхстишиями, отсылающими к творчеству Данте. Лирический герой, поэт, совершает паломничество к колыбели европейской культуры. Он ступает по священным плитам галерей и дворцов Флоренции, с трепетом вглядываясь в статуи великих флорентийцев – Челлини, Боккаччо, Петрарка, Данте, да Винчи – *Великие, бесстрастные как боги, Они сияли вечно красотой* [6, с 221]. Далее поэт дает описание статуи Микеланджело, сопровождая его своими размышлениями о личности художника, рассуждая о том, как во внешнем облике передаётся внутреннее состояние, характер, энергетика великого деятеля Возрождения:

И я заметил в жилистых руках,
В уродливых морщинах, в повороте
Широких плеч, в нахмуренных бровях –

Твое упорство вечное в работе,
Твой гнев, создатель Страшного Суда,
Твой беспощадный дух, Буонарроти [6, с. 222].

Образ Микеланджело, созданный в традициях романтической поэзии, помогает Мережковскому исследовать тему одиночества гения – поэт видит в облике своего героя отпечаток скорби и тяжелых раздумий. Это состояние во многом отражает его собственные поиски и мучения. По своим взглядам Мережковский близок к позиции П. М. Би-

цилли, который утверждал, что искусство Микеланджело «трагично не только по своему содержанию, по трактовке тем, но по самому отношению к своей деятельности» [7, с. 84]. Трагическая фигура Буонарроти у Мережковского становится символом тщетности человеческого порыва проникнуть в тайны бытия. Это страдающая личность, разочаровавшаяся в земной красоте, в любви и в самой жизни:

Упорный камень молотом дробя,
Испытывал лишь ярость, утоленья
Не знал вовек, – и были у тебя
Отчаянию подобны вдохновения [6, с. 223].

К образу Микеланджело Буонарроти Мережковский возвращается в романе «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи», являющемся частью трилогии «Христос и Антихрист». В соответствии с замыслом писателя, Буонарроти должен был стать одним из многочисленных «двойников» главного героя, служа одновременно его антитезой в искусстве. Центральный герой, Леонардо да Винчи в романе Мережковского являет собой идею творца, который сумел постичь законы гармонии и соединил в своих творениях эллинскую мудрость и величие с христианским миропониманием. Как считал писатель, прекрасное в искусстве включает в себя принцип бесстрастного творческого постижения мира: «Нравственное значение искусства в радости свободного и бескорыстного созерцания» [8, с. 347]. По справедливому замечанию О. В. Дефье, герой-художник Мережковского становится символом определенной концепции «творческого поведения и концепции нового всеобъемлющего искусства» [9, с. 44]. В романе показано окружение Леонардо да Винчи, его великие современники, создавшие эпоху: это политические деятели, живописцы, ваятели, зодчие. Показана и линия взаимоотношений с Буонарроти.

Сюжетная линия, посвященная Микеланджело, в романе начинается с описания скульптуры Давида. Леонардо рассматривает творение своего соперника - этого *исполина из белого мрамора,* который, как на страже, стоял у ворот Флорентийской ратуши, *выделяясь на темном и строгом камне строгой и темной башни* [10, с. 171]. Суровый облик Давида напомнил ему библейские строки о мужественном пророке Израиля, Герое, которого ждал Микеланджело. Художник чувствовал: ветхозаветная героика, воплощённая в этом создании отражала душу ваятеля *навеки противоположную, как действие противоположно созерцанию, страсть – бесстрастью, буря – тишине* [10, с. 172]. Следуя своему излюбленному принципу антитетичности, Мережковский подчеркивает

противоположность героев во всем. Противоположен и их стиль, отношение к творчеству: медлительности и нерешительности Леонардо соответствует безрассудная отвага, неимоверная быстрота Микеланджело [10, с. 172–173]. Автор сравнивает и противопоставляет смирение и кротость характера да Винчи болезненной мнительности доходящей до ненависти Буонарроти [10, с. 175]. Своеобразным поединком между ними становится роспись стен во дворце Синьории по заказу флорентийского правителя. Каждый по-своему изобразил картину сражения: Леонардо – как нечто противное природе, *самую зверскую из глупостей* [10, с. 167], Микеланджело – как мужественный подвиг ради величия родины. Так, один из художников выразил взгляд на войну с позиции вечности, второй отразил человеческую, гражданскую позицию. В силу своего характера Буонарроти стремится служить своим искусством отечеству.

Портретное описание Микеланджело отражает авторскую идею о концептуальной противоположности двух гениев Ренессанса. Божественному благообразию Леонардо да Винчи противостоит *особенное отталкивающее уродство* Микеланджело: *сутулый, костлявый, с большой головой, нос, переломленный и расплющенный, маленькие желто-карие глаза, отливающие странным багровым блеском* [10, с. 189]. Антитеза прослеживается и в сфере метафорической атрибутики героев: изящество и женственная прелесть лебедя / неуклюжесть, яростная сила медведя, мудрость крылатого змея / гордость льва, царя зверей [10, с. 190]. Та же оппозиция присутствует и в плане символическом: да Винчи отождествляется с древним Паном, Буонарроти – с Циклопом, *который копошится в подземной темноте и с глухим медвежьим бормотанием и лязгом железного молота яростно борется с камнем* [10, с. 189].

Леонардо как предвестник будущего искусства, «новой красоты» является отражением авторской концепции Возрождения. В разговоре с моной Лизой звучит важная для разъяснения авторской идеи фраза о «тишине, которая сильнее бури»: мона Лиза приводит строки из Священного писания о том, что Господь не в огне, не в землетрясении, а в веянии ветра. *Может быть мессер Буонарроти силен, как ветер, раздирающий горы и сокрушающий скалы пред Господом. Но нет у него тишины, в которой Господь* [10, с. 176]. Этот великий, устрашающий своим видом самого папу римского, человек, погряз в унижающих достоинство распрях, в мелких дрязгах, в зависти своему сопернику [10, с. 173–174, 238–239]. *С болезненной мнительностью он прислушивался к сплетням, выискивал предлогов для ссор, пользовался каждым случаем,*

чтобы уязвить врага [10, с. 173]. Демонстрируя *ничтожество великого* [10, с. 239], Мережковский акцентирует мысль о несоответствии таланта человеческим качествам. Буонарроти Мережковского – это страстная, увлекающаяся натура. Сюжетная линия, связанная с Микеланджело, завершается описанием фресок Сикстинской капеллы: их исполинские образы, *как будто видения бреда* [10, с. 247], это буйство и хаос, красота и сила человеческой плоти - все это настолько поражало грандиозностью, что Леонардо почувствовал себя уничтоженным. Да Винчи чувствовал масштаб таланта своего соперника, но понимал при этом, что будущее искусства – в гармонии, которой Микеланджело не суждено обрести.

Повесть «Микеланджело» Мережковский создает практически одновременно с романом. Здесь носителем идеи Ренессанса становится Микеланджело Буонарроти. Это произведение является важным звеном в развитии концепции творческой личности, понимания роли искусства в жизни человека. Одним из основных источников повести является обширный труд современника Микеланджело, Джорджо Вазари, который начинается с похвального слова о величии и многогранности гения: «Тот, кто благосклоннейше правит небесами, обратил милосердно очи свои на землю и (...) порешил, дабы вывести нас из стольких заблуждений, ниспослать на землю такого гения, который всесторонне обладал бы мастерством в каждом искусстве и в любой области» [11, с. 359]. Помимо Вазари, автор опирается на свидетельства еще одного современника Буонарроти – скульптора Асканио Кондиви, который был его учеником и оставался с ним в дружеских отношениях долгие годы. Повесть открывается стихотворением 1895 года «Микеланджело», которое является и эпиграфом и вступительной частью. Это позволяет автору вывести историческое повествование на символический план. Благодаря стихотворному эпиграфу произведение обретает два временных пласта: это эпоха Мережковского и эпоха Микеланджело. Само символико-биографическое повествование становится мифом о Творце, включающим в свою очередь элементы интертекста, которыми являются произведения живописи, скульптуры и архитектуры.

Создавая Микеланджело, автор использует три принципа изображения героя. Этот подход достаточно традиционен для русской прозы, и по этой же схеме построен роман о Леонардо да Винчи. На триадичную схему раскрытия образа у Мережковского справедливо указывает в своём исследовании О. В. Дефье [9, с. 68–69]. Сначала писатель создаёт внешний эскиз образа, взгляд на героя «со стороны» – в разговорах окружающих, в письмах других персонажей. Затем герой раскрывает

своё творческое и психологическое состояние сам – в диалогах или внутренних монологах, в письмах и дневниках. Эта исповедальность создаёт важную для авторского замысла интенцию: духовная изолированность героя от своих современников и близость к читателю подчеркивает основную идею автора о том, что исторически далекие во времени культуры духовно близки и отражаются друг в друге. Но главное это жизнь духа, а в случае с художником, это его творчество. Высота творческого духа контрастирует окружающим миром. Эта космическая непохожесть и становится причиной трагического одиночества гения. В повести есть множество аллюзий на произведения искусства, описания картин, скульптур. Фоном показана «обратная сторона» Возрождения – чудовищные пороки власти мирской и церковной, нелепые и ужасающие процессы инквизиции, темное невежество простых людей.

В первой части повести художник характеризуется окружающими его персонажами. Автор дает мнение церковных кругов о нем: прелаты и кардиналы завидовали *флорентийскому выскочке* [6, с. 225], каменотесу, которому покровительствовал сам первосвященник. Простой люд, напротив, отзывался о нем как о человеке *правдивом и неподкупном* [6, с. 228]. Словесный портрет напоминает описание Микеланджело в романе: возраст тот же, это период творческого расцвета, художнику за тридцать. Вслед за описанием внешности автор переходит к описанию мастерской. Мережковский подчеркивает, что, даже находясь в центре бурной, полной событиями жизни, ваятель остается одиноким аскетом, отдаваясь со всей страстью своему творчеству: *за деревянными подмостками белели грубые неясные глыбы, едва тронутые резцом, но глаз художника уже различал в них скрытые образы* [6, с. 230]. Автор заостряет внимание на самом процессе творчества Микеланджело, показывая насколько мучительной для него была эта работа. Она увлекала, но не приносила ему ни спокойствия ни удовлетворения. Краткие мгновения обманчивой радости были *единственной наградой, без которой он бы не принял и не вынес бы муки творчества* [6, с. 259]. По словам некоего фламандского художника, рассуждающего о его картинах, Микеланджело обладал исключительной силой, мощью, которой ни у кого больше не было, но неимоверны были и усилия его, чтобы выразить то, что он может: *Буонарроти ничего не получает даром* [6, с. 267].

О личной жизни художника Мережковский рассказывает, основываясь на дневниковых записях, материалах из частной переписки. В повести приводятся выдержки из писем Микеланджело, в которых говорится о постоянных финансовых затруднениях, тяготивших художника, о вынужденной заботе о семье, о тяжелой работе в каменоломне, которая

едва не сломила его крепкое здоровье, о *долгих годах лишений, которые он добровольно терпел, чтобы обезопасить семью* [6, с. 235]. Художник вёл скромную жизнь, отказывая себе во многом, *мечтая о будущей независимости и спокойствии* [6, с. 235].

В повести отражена и литературная деятельность Буонарроти. Один из первых биографов художника, А. Кондиви, сообщал, что одним из любимых поэтов Микеланджело был Данте, «божественный гений которого очаровал его до такой степени, что он помнил наизусть почти все его стихи» [12, с. 58]. В повести художник всю ночь читает любимую книгу – «Божественную комедию», и под утро пишет стихотворение, посвящая его Данте. В приведенных строках, которые даны и в итальянском оригинале и в свободном переводе Мережковского, чувствуется, насколько Данте был близок Буонарроти. Он пишет о вечных тайнах, которые тот открыл людям, но *неблагодарный народ не понял и отверг* гения. В финале прославляется участь Данте, гордое изгнанничество и добродетель – за эту судьбу поэт *отдал бы самый счастливый удел на земле* [6, с. 236]. История любви Микеланджело к знатной даме Виттории Колонна также напоминает бессмертный дантовский сюжет и одновременно аллюзией на Прекрасную даму эпохи модернизма.

Важное место в творчестве Мережковского занимает тема свободы. В произведении о герое художнике это тема о свободе творчества. Исследуя личность Леонардо в романе, Мережковский пришел к выводу, что в истинное творчество проистекает от внутреннего смирения и самоотречения художника. Находясь на службе у тиранов, да Винчи не ощущал себя стесненным, так как он не был вовлечён в какие-либо бытовые, политические перипетии, мысленно он был выше этого. В Микеланджело автор показывает такие качества как отсутствие внутреннего спокойствия и внутренней свободы. Эта несвобода тяготила художника и вызывала в нем ненависть к людям: *повседневные человеческие лица были ему противнее и ненавистнее, чем когда-либо* [6, с. 255]. Зависимость от своих властителей, вызывала в нем ярость и в то же время беспомощность: *«с ремнем на шее», то есть как собака, которую тащат насильно* [6, с. 248]. Рассуждая, кому лучше служить – папе или турецкому султану, художник понимал, что для него нигде не будет свободы *– надо быть рабом, надо терпеть и покоряться* [6, с. 247].

Параллельно повествованию о событиях жизни героя-художника создается символический повествовательный план – описание его созданий. Мережковский описывает сам творческий процесс, показывает мастерство Микеланджело, пытаясь таким образом расшифровать суть его

творчества. Экфрастические вставки в тексте являются кульминацией, завершением образа. Центральную часть повести составляет описание труда Микеланджело над фресками в Сикстинской капелле. Подчёркивается изнурительность этой работы, которую художник выполнял в полном одиночестве: *Ему казалось, что он умрет, не закончив ее, сойдёт с ума. Но он не мог остановиться. Невыполнимое притягивало его, как бездна* [6, с. 254]. Буонарроти работал *поневоле*, с отчаянной решимостью и *убийственным напряжением.* Когда труд был завершен, пришедшие в капеллу люди увидели эту бездну и были поражены упорством создателя: *Микеланджело изобразил три ступени бытия: веселье богов, мудрость пророков, любовь матерей к своим детям. Но трагедия Бога и человека, тайна бытия не разрешилась ни весельем, ни любовью, ни мудростью* [6, с. 263]. В душе художника же были *холод, пустота и скука* [6, с. 264].

В повести Мережковского герой-художник показан в живом контексте своей эпохи, в самых различных взаимоотношениях с современниками. Для усиления биографической достоверности автор по своему обыкновению использовал архивные источники, такие как личная переписка Микеланджело, его дневниковые записи, письма, поэтическое наследие. Однако главной задачей писателя-символиста было запечатлеть определённую идею, имеющую универсальное значение, показать альтернативную модель отношения к творчеству, продемонстрировать своего героя как пассионарный тип ренессансного сознания. Мережковский сравнивает его с Леонардо да Винчи в котором видит будущее искусства: художник отрешен от своей эпохи и своим творчеством открывает все мыслимые пределы, далеко опережая своих современников. Величие творческого гения, по мысли автора, уподобляется величию Бога. Трагедия Микеланджело заключается в том, что он не в состоянии поставить себя вне этических и исторически сложившихся культурных парадигм. Его мир четко очерчен своей эпохой и обусловлен человеческими эмоциями и представлениями «обычного» человека, не способного выйти за границы «слишком человеческого». Характер, духовная глубина художника не соответствует масштабам и запросам ренессансной культуры. Сильнейшие противоречия, сотрясавшие ренессансную культуру, воспринимались Мережковским в свете современной ситуации «на рубеже старого и нового» [6, с. 13], поэтому размышления писателя по поводу творческой трагедии Буонарроти становятся актуальными для понимания «нового искусства» и самого себя в этом искусстве.

Список литературы

1. Гиппиус З.Н. Дмитрий Мережковский // Мережковский Дм. 14 декабря. Гиппиус-Мережковская З.Н. Дмитрий Мережковский. М., 1990. С. 195–432.
2. Ильин И.А. Творчество Мережковского // Собр. соч. В 10-т. Т. 6. М.: Русская книга, 1996. С. 163–181.
3. Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // ПСС. Т. 18. 1914, 276 с.
4. Мережковский Д.С. Акрополь. Избранные литературно-критические статьи. М.: Книжная палата, 1991. 352 с.
5. Осипова Н.О. «Ренессансный текст» в поэзии русской эмиграции // Вестник Вятского государств. гуманитарного ун-та. Вып. 1. 2013. С. 103–111.
6. Дафнис и Хлоя. Итальянские новеллы. Шарль Бодлер. Избранные стихотворения / Пер. Дмитрия Мережковского. М.: Ломоносов, 2010. 448 с.
7. Бицилли П.М. Место Ренессанса в истории культуры. СПб.: Мифрил, 1996. 256 с.
8. Мережковский Д. Записная книжка 1891 г. // Пути и миражи русской культуры. СПб., 1994. С. 324–356.
9. Дефье О.В. Д. Мережковский: преодоление декаданса (раздумья над романом о Леонардо да Винчи). М.: Мегатрон, 1999. 125 с.
10. Мережковский Д.С. Собр. соч. В 4-т. Т. 2. М.: Правда, 1990. 764 с.
11. Вазари Джорджо. Жизнеописание Микеланджело Буонарроти, флорентийца, живописца, скульптора и архитектора. М.: Альфа-книга, 2008. 642 с.
12. Переписка Микеланджело Буонарроти и жизнь мастера, написанная его учеником Асканио Кондиви. СПб.: Шиповник, 1914. 238 с.

THE IMAGE OF MICHELANGELO BUONARROTI IN MEREZHOVSKY'S OEUVRE

A.V. Dekhtyarenok

The article analyses the image of one of the brightest representatives of Italian Renaissance culture Michelangelo Buonarroti in D.S. Merezhkovsky's works. It shows that the Renaissance and related topic of the artist as a creator have been the subject of his constant interest. The article focuses on Merezhkovsky's appeal to the personality of the artist in the poetic works of 1890th, in small prose (*Italian novels*) and in the genre of novel (*Resurrected gods. Leonardo da Vinci*). It states that the author wrote the myth of the Creator in accordance with his concept of the "new beauty". The study reveals the principles he used to create the image of Buonarotti: through an "external" vision (literary portrait, his relationship with the other characters and outside world), internal state (using diaries, literary and epistolary heritage) and genius' spiritual essence (ekphrastic description of sculptures, frescoes, paintings). Special attention is paid to the comparison with Leonardo da Vinci who embodies the author's idea of Renaissance.

Keywords: D.S. Merezhkovsky, Italian Renaissance, Silver Age, symbolism, Renaissance idea, intertext, the artist myth, the concept of genius, literary image.

1.7. РУССКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР В ЦИКЛЕ «ЗАПИСКИ ОХОТНИКА» И.С. ТУРГЕНЕВА В ОЦЕНКЕ РУССКОЙ И ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ 40–60-х ГГ. XIX ВЕКА

© ***Н.А. Воскресенская***

Цель работы – выявить общее и различное в оценке русского национального характера в цикле «Записки охотника» И. Тургенева в русской и французской критике середины XIX века. В работе дается сопоставительный анализ критических отзывов о «Записках охотника» в России и оценки их первых переводов во Франции 40–60 гг. XIX века. Анализ материалов русской и французской литературной критики середины XIX века позволяет говорить, что представление французского читателя о русском характере, изображенном в «Записках охотника», формировалось без учета того, что тургеневская концепция складывалась постепенно, а большая часть произведения была создана Тургеневым по воспоминаниям о России, что стало определяющим в оценке произведения русской критикой 40–60-х гг. XIX века.

Ключевые слова: русский национальный характер, «Записки охотника», французский перевод, русская и французская литературная критика.

Впечатление, произведенное «Записками охотника» на все слои образованного общества, было значительным. По мнению Н.М. Гутьяра, одного из первых биографов И.С. Тургенева, рассказы, «особенно те из них, которые были написаны в 1847 году, не прошли незамеченными для публики. Однако желаемое впечатление эти рассказы произвели только тогда, когда они были изданы отдельной книгой» [1, с. 132], в чем, как нам видится, заключается своеобразие восприятия цикла русской критикой. Исследование всей творческой истории создания цикла свидетельствует о той огромной роли, которую Тургенев отводил его композиции, что, несомненно, не могло не сказаться на характере восприятия отдельных рассказов, появляющихся в печати в разное время, и художественного целого.

Уже первый очерк «Хорь и Калиныч», опубликованный в январском номере «Современника» в 1847 году, вызвал многочисленные споры и суждения. В феврале Тургенев получает письмо от И.И. Панаева, который отзывается о первых рассказах («Петр Петрович Каратаев» печатается в февральском номере) как об «истинно хороших» [2, с. 11]. Вслед за этим письмом Тургенев получает хвалебный отзыв от В.Г. Белинского, в котором критик передает писателю «общий приговор»: «Судя по „Хорю“, Вы далеко пойдете. Это Ваш настоящий род» [3, с. 124]. Свою

точку зрения на природу таланта Тургенева Белинский подтверждает позднее в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года», замечая, что «он (*Тургенев* – Н.В.) всегда должен держаться почвы действительности», иначе «ему едва ли бы удалось создать верно такой характер, подобного которому он не встретил в действительности» [4, с. 346].

Белинский разглядел два типа русского мужика, изображенных Тургеневым в очерке: «Хорь <…> – тип русского мужика, умевшего создать себе значащее положение при обстоятельствах весьма неблагоприятных. Но Калиныч – еще более свежий и полный тип русского мужика: это поэтическая натура в простом народе» [4, с. 345]. Мысль Белинского подхватывает А.И. Герцен. Правда, по его мнению, Тургенев, «после того как он порылся в самой сердцевине мелочного и грубого общества, где все притязавшее на более благородную жизнь должно было заглохнуть от ничтожества жалкого прозябания, – вздумал изобразить по-своему двух бедных крестьян и наделил, конечно шутки ради, одного – характером Гете, а другого – характером Шиллера» (в первоначальном варианте рассказа, опубликованного в «Современнике», Хорь сравнивался с Гете, а Калиныч с Шиллером. При подготовке сборника «Записки охотника» в 1852 году Тургенев снял сравнение [5, с. 499]). Но «шутка постепенно исчезла, и поэт нарисовал нам два различных, серьезных поэтических типа русских крестьян» [6, с. 331–332].

В отзыве о рассказе «Смерть» критик журнала «Северное обозрение» писал, что Тургенев «верно и тонко воспроизвел одну из самых замечательных черт нашего народа – преданность воле бога» [7, с. 55].

Однако не все современники считали, что в своих рассказах Тургеневу удалось изобразить типы русского национального характера. Так, например, В.П. Боткин отзывался о рассказе как об «идиллии, а не характеристике двух русских мужиков». Он оценил в «Записках охотника» «художественность рисунка, тонкую наблюдательность, поэтизацию природы» и по этому вопросу спорил с Белинским, видящим в произведении, в первую очередь «социально-типическую сущность образов» [8, с. 190–192]. П.В. Анненков сравнивал «Записки» с «изящными, щеголеватыми лодочками, неоценимыми для прогулок, для полусерьезных и полушутливых бесед, но мало пригодных к большому, долгому и серьезному плаванию за богатствами русского духа и русской поэзии» [9, с. 510]. Салтыков-Щедрин считал, что «Сучок, Ермолай, Бирюк, Касьян и другие типы, созданные рукою Тургенева, нимало не знакомили нас с крестьянскою средою, не потому, чтоб это не были типы вполне живые, а потому что они представлялись нам уединенными, стоящими в поло-

жении исключительном и преисполненном недомолвок. Нужна была целая крестьянская среда, нужна была такая картина, в которой крестьянин являлся бы у себя дома и настолько свободным, чтобы стесняющие его искусственные грани, по крайней мере, не делали для него обязательною немоту языка, не заставляли его на всяком шагу озираться и оговариваться» [10, с. 156].

Важно отметить, что у некоторых современников отношение к «Запискам охотника» менялось. Так, например, К.С. Аксаков, положительно отозвавшийся об очерке «Хорь и Калиныч» в 1847 году [11, с. 38], прочитав его в составе цикла в 1852 году, поменял свое мнение: «„Хорь и Калиныч“ тот же, и те же в нем достоинства, но, видно, требования выросли, видно – выросло время: только далеко не так понравился мне этот рассказ, как прежде» [12, с. 481]. Отзыв Аксакова, называвшего весь цикл «только одним мерцанием какого-то света, не больше» [12, с. 481], по-видимому, был следствием развернувшейся в 1850-х годах полемики вокруг проблемы изображения простонародного характера. «Записки» воспринимались частью современной критики как «литературный обман» [13, с. 69], суть которого прояснил П.В. Анненков. Он заключался в том, что, изображая национальный характер, авторы часто переносили повествовательные приемы из прозы о дворянском сословии в прозу о представителях народа. Разладом «между литературной манерой и бытом» объясняются и критические замечания А.А. Григорьева в адрес отдельных героев рассказов. Так, например, неправдоподобным он считает изображение самого состязания в «Певцах» [14, с. 388], Акулина в «Свидании» представлялась ему «идеализированной» героиней, которую он сравнивает с Гретхен и Офелией [14, с. 390], Павлуша в «Бежином луге» виделся ему «байроническим мальчиком» [15, с. 193] и т.д.

Особенность «Записок» заключалась в том, что входящие в состав цикла произведения создавались автором на протяжении нескольких лет. Известно, что большая часть рассказов была написана Тургеневым во Франции (в России были созданы рассказы «Хорь и Калиныч» и «Петр Петрович Каратаев»). Это не могло не сказаться на восприятии произведения в целом, на тех акцентах, которые были важны автору при составлении книги, так как рассказы, «напечатанные до 1848 г., проникнуты заметной враждой к крепостному праву; написанные же с 1848 г. носят отпечаток более тоски по родине» [16, с. 118].

Примечательны в этой связи воспоминания Н.И. Сазонова о встрече с Тургеневым, предположительно в 1845 году [17]: «Г. Тургенев <…>

старался убедить своих друзей, что человек всегда работает плодотворней на родной почве, а не вдали от нее. Возражения его противников тоже не были лишены силы, <…> сущность его (*спора* – Н.В.) была сформулирована одним из собеседников, который, обращаясь к г. Тургеневу, сказал: „ Ну хорошо! У вас есть воля и талант, возвращайтесь на родину и работайте, вызовите из этой нездоровой действительности тот идеал, которого мы ждем и жаждем, покажите нам глубины русской души, откройте нам тот национальный гений, который до сих пор, по-видимому, употреблял все силы свои на то, чтобы подавлять все живое, убивать всякую свободу!“» [18, с. 189]. И все-таки большую часть своих «Записок» Тургенев пишет во Франции и, в противоположность своей ранней точке зрения, ему удается показать «глубины русской души» вдали от родины. Можно предположить, что именно пространственное дистанцирование позволило Тургеневу сосредоточиться на своем видении проблемы русского характера, которая приобретает для него особенную остроту во Франции, вдали от родины.

Идея русского национального характера в «Записках охотника» была связана с воплощением образа крестьянина, которого сам Тургенев ни в коей мере не поэтизировал. Значительна роль писем Тургенева современникам, в которых он, формулируя свое понимание русского национального характера, в известной степени участвовал в полемике, развернувшейся в России после выхода «Записок» отдельным изданием. Так, в письме к Анненкову, описывая свои попытки перевести мужиков с барщины на оброк, он замечал: «Но вы знаете сами <…>, что за птица русский мужик: надеяться на него в деле выкупа – безумие. Они даже на оброк не переходят, чтобы, во-первых, не „обвязаться“; во-вторых, не лишить себя возможности прескверно справлять трехдневную барщину» [19, с. 340]. Действительно, бывшие «подданные» Ивана Сергеевича отличались «порядочной назойливостью» и Тургенев прекрасно знал, что «бывшие дворовые в большинстве случаев вовсе не являлись хорошими или достойными людьми» [20, с. 147]. Сам Тургенев объяснял это тем, что «при существовавших во время покойницы матушки и Николая Николаевича (дяди) порядках удержаться вполне честному человеку было невозможно» (так Тургенев отзывался о своих крестьянах в письме к управляющему Н.А. Кишинскому 9 (21) декабря 1867 года, который жаловался ему на «дворовую язву» Спасского [22, с. 182]).

Следует заметить, что в «Записках» изображено не крестьянство в целом, а преимущественно дворовые люди. Писателя привлекал именно этот тип русского народа, психология и характер которого были сформированы обстоятельствами усадебной жизни.

Показательно отношение писателя к широко обсуждаемому, начиная с 1847 года, «миру» – крестьянской поземельной общине. Если вначале Тургенев отнесся к этой идее сдержанно, то впоследствии стал ее открытым противником. В частности, о своем неприятии «мира» и споре с К.С. Аксаковым по этому вопросу он писал С.Т. Аксакову: «Он (*К.С. Аксаков* – Н.В.) в „мире“ видит какое-то всеобщее лекарство, панацею, альфу и омегу русской жизни; а я, признавая его особенность и свойственность – если можно так выразиться – России, все-таки вижу в нем одну лишь первоначальную, основную почву – но не более как почву, форму *на* которой строится, а не *в* которую выливается государство. <…> Право личности им, что ни говори, уничтожается – а я за это право сражаюсь до сих пор и буду сражаться до конца» [23, с. 98]. Тургенев не признавал «придуманных господами и навязанных народу совершенно чуждых ему демократических социальных тенденций вроде „общины“ и „артели“» [22, с. 85], из которых приверженцы выводили теорию «исключительной миссии русского мужика в деле излечения человечества от вековых его недостатков» [20, с. 163]. Его возмущала идея передачи культуры от мужика образованному классу [24, с. 113]. Попрекая Герцена «мистическим преклонением перед русским тулупом», Тургенев писал ему: «… а вы лично сами достаточно обожглись на этом вопросе, чтобы не знать, какая там глушь, и темь, и тирания» [22, с. 85]. Рассуждая о свободе человека, он считал, что «это вопрос физиологический, а общество рабов <…> попадается на каждом шагу <…> – и изо всех европейских народов именно русский менее всех нуждается в свободе» [22, с. 85]. Выход из положения он видел как раз в передаче культуры от «образованного класса мужику»: «Возьмите науку, цивилизацию – и лечите этой гомеопатией мало-помалу» [22, с. 85], утверждал «тот несомненный факт, что мы, русские, принадлежим и по языку, и по породе к европейской семье, „genus Europaeum“, и, следовательно, по самым неизменным законам физиологии должны идти по той же дороге» [24, с. 126]. Тургенев оспаривал мнение славянофилов о том, «что если в данном случае европеец поступит так, то русский, только в силу того, что он русский, должен поступить наоборот» [25, с. 53]. Тургенев считал славянофилов «в сущности, вовсе не русскими людьми, а немцами больше самих немцев», так как «они систематики, а систематичность чужда русскому человеку». Конечно, Тургенев признавал, что русские «во многом отличаются от западноевропейских народов». Он полагал, что русский «гораздо меньше индивидуалист, чем западный европеец»,

что «русский человек действительно нравственнее западного, и чувство правды у него сильнее» [25, с. 53].

Тургенев в своих спорах со славянофилами «не столько отрицал те качества русского человека, на которые ссылалось славянофильство, сколько отвергал выводы из них, делаемые последними» [20, с. 166]. В «своей полемике со славянофилами и Герценом он является», в первую очередь, «патриотом, для которого благополучие родины дороже личных благ и собственного спокойствия». По-видимому, «только при таких условиях Тургенев мог раскрыть своими „Записками охотника“ в русском крестьянине „человека“; только при этой любви он мог обессмертить в поэтических образах те высокие нравственные качества простого земледельца» [20, с. 167].

И как бы хорошо ни понимал Тургенев русский народ, как бы много он «не подметил за ним характерных особенностей; но и Тургенев, этот чуткий психолог, при всем своем художественном даровании, нередко останавливался в недоумении» [20, с. 167]. Подготовив к изданию «Записки», 1(13) мая 1852 года Тургенев пишет Луи и Полине Виардо, находясь в ссылке в Спасском: «... je continuerai mes études sur le peuple russe, sur ce peuple le plus étrange et le plus étonnant qu'il ait au monde» '… я продолжу свои очерки о русском народе, самом странном и самом удивительном народе во всем мире' [21, с. 135].

Как показал анализ русской критики 40–60-х гг. XIX века, «Записки охотника» воспринимались современниками прежде всего как галерея народных характеров. Однако мало кто увидел в произведении попытку Тургенева понять самого себя, свое отношение к России, что нашло отражение в выборе формы повествования – «записках», где фигура рассказчика – центральная. Тем не менее, оценка функции образа рассказчика сводилась к утверждению о том, что это «заезжий гость-путешественник» [15, с. 107–108], чьё постоянное вмешательство в происходящее (например, в рассказы мальчиков из «Бежина луга» [14, с. 283]) мешает целостному восприятию изображенного. «Записки», написанные большей частью вдали от родины, отражают в первую очередь сугубо личный характер переживаний и воспоминаний о России, и без учета этого факта представляется затруднительным понимание глубинного смысла произведения. К тому же, особенность оценки русской критикой национального характера в «Записках охотника» видится нам в том, что суждения современников дополнялись и изменялись по мере появления в печати отдельных рассказов и очерков цикла.

Неудивительно, что загадку русского национального характера старались разгадать не только в России, но и на Западе.

«Записки охотника» были первым произведением Тургенева, переведенным на французский язык. Уже в апреле 1854 года во Франции был опубликован перевод Эрнеста Шаррьера, что само по себе стало знаменательным событием в истории восприятия Тургенева на Западе.

Перевод Шаррьера появляется в период обострения политических отношений между Россией и Западом, в разгар Крымской кампании. Только в 1854 году в одном из крупнейших французских журналов «Revue des deux Mondes» семь из тридцати статей на литературные и исторические темы были посвящены России, о которой журнал публикует политические, исторические, географические обзоры [26, 27]. Естественно, новое произведение о России, к тому же с интригующим заглавием «Воспоминания русского барина или Картина современного положения дворянства и крестьян в русской провинции» (с таким названием выходит перевод Шаррьера), не могло не привлечь к себе внимания. Именно по переводу Шаррьера французская литературная критика судила об особенностях русского национального характера.

Своеобразной «подготовкой» восприятия «Записок охотника» как произведения, в котором дана картина современного состояния русского общества, стала книга маркиза де Кюстини «Россия в 1839 году» [28], имевшая большой успех не только во Франции, но и в России (Так, например, Герцен, не отрицая многочисленные недостатки произведения Кюстини, считал, что это «самая занимательная и умная книга, написанная о России иностранцем» [29]). Любопытно, что Ипполит Риго, обозреватель «Journal des débats », начинает анализ «Записок» отсылкой на эту книгу, предваряя таким образом читательское восприятие книги [30, p. III–IV]. Один из основных тезисов Риго связан с доказательством идеи о том, что отпечаток деспотизма лежит на всем русском обществе. Риго считает, что Тургенев тешит себя некими иллюзиями и находит в русских характерах оригинальность и разнообразие, которых в них нет. Именно деспотизм, по его мнению, лишает русского человека этих качеств и создает ощущение монотонности всей русской литературы.

На основе проведенного нами анализа статьи Риго следует отметить следующие концептуальные положения, высказываемые критиком. Во-первых, Риго считает, что Тургенев представляет два типа русского человека: хозяев и крепостных. Если хозяева надменны и жестоки, подчеркнуто властны или притворно чувствительны, эгоистичны, тщеславны, то среди крепостных встречаются честные, здравомыслящие, осознающие свое ужасное положение люди. И если одни смиряются с ним (например, отец, который специально не учит грамоте своего ребенка,

чтобы тот не осознал тяжесть рабства), то другие, которых критик называет «спартаками», наоборот, стремятся к свободе. Риго отмечает, что большинство характеров крепостных изуродовано рабством, объясняя их пороки подневольным состоянием. Однако в конце статьи критик указывает на еще один тип русского человека, в котором представлен этот характер, считая, что такой тип может сформироваться только в России, только в условиях деспотизма. Герой рассказа (по-видимому, речь идет о Василии Васильевиче) – человек, чувствующий, как он теряет собственную индивидуальность, страдает от необходимости нести печать всеобщей похожести. С точки зрения автора статьи, Тургенев блестяще, хотя и несколько затянуто, раскрывает читателям такой странный, но крайне правдивый характер – сумасшедшего, считающего себя отражением другого, чьей-то копией, подделкой.

Дав характеристику трех типов русского национального характера, Риго делает вывод, что Россия – это страна, в которой нет условий для полноценной жизни человека, ставя таким образом под сомнение саму идею существования русского национального характера. Считая Россию «краем, областью» Европы, критик подчеркивает, что, несмотря на попытки быть оригинальной, Россия охотно копирует Запад и в то же время дурно отзывается о нем. В заключении Риго позволяет себе напомнить, что без свободы не бывает настоящей оригинальности, и что деспотизм, угнетающий народ, обедняет искусство.

Таким образом, идея «деспотизма» определяет содержание всей статьи, в которой оценка художественной манеры Тургенева отходит на второй план. Отмечая потрясающий эффект, производимый на читателя внешне спокойными, но очень глубокими, характеристиками русской жизни на читателя, Риго не поясняет, в чем заключается поэтическое достоинство произведения.

Статья И. Риго, как и статьи Ф. Морнана и Леона де Вайи [31], « попавшие в одно русло с антирусскими памфлетами военного 1854 года, имевшими сугубо тенденциозные цели, быстро потонули в мутных волнах злободневной газетной клеветы на Россию и, в сущности, имели лишь случайное отношение к Тургеневу <…> Их не интересовал еще сам Тургенев» [32, с. 280].

Действительно, Леон де Вайи, писатель, переводчик, обозреватель «L’Athénaeum Français» обращается к переводу «Записок» преследуя, среди прочих, политические цели. Его обозрение посвящено не только оценке перевода Шаррьера, но и книге «Россия и европейская цивилизация» Леузона ле Дюк [26]. Объясняя внимание к переводу русского

автора, де Вайи иронично комментирует: «Если за год до этого все говорили только об Америке, в настоящий момент все взгляды прикованы к России. Император Николай, не сумев одержать других побед, может похвастаться, что победил „Хижину Дяди Тома“. Сочувствие общественности полностью перенесено с раба на крепостного» [31]. Оправдывая изменение заглавия произведения Тургенева Шаррьером, де Вайи отмечает, что охота – только предлог для прогулок, в которых рассказчик изучает нравы своих соседей разных сословий: дворян, буржуа и сельских жителей. Его покоряют «поразительная правдивость набросков, пейзажей, жанровых картин, достойных лучших фламандских художников» [31]. Главное достоинство этих небольших картин он видит в правдивости рисунка, цвета, чувств. Что особенно привлекает де Вайи в манере Тургенева – это его мастерство психолога, дающего читателю возможность угадывать скрытые пружины поступков героев, мотивируя ход повествования. Однако де Вайи не избежал ошибки в объяснении формы «Записок». Он считал, что Тургенев, выбирая для своего героя занятие охотой, надевает на него маску, которая позволяет ему наблюдать повсеместное унижение в стране, где существует крепостное право.

Де Вайи использует перевод Шаррьера и в борьбе со своими литературными оппонентами – А. Дюма и его приверженцами. Сравнивая творческий метод А. Дюма и И. Тургенева, критик отдает предпочтение Тургеневу, автору «книги без шарлатанства, без декламации, без нагромождения событий, без преувеличенных характеров» [31].

Творческий метод автора «Записок охотника» привлек внимание одного из теоретиков реализма во Франции – Шанфлери. В одном из писем он советует своему другу Максу Бюшону купить «Мемуары русского барина», считая их «интересной книгой» [33, p. 223]. Шанфлери, оценивший в первую очередь манеру Тургенева представлять читателю крестьянские образы, признает очерки «правдивыми, в высшей степени замечательными» [33, p. 223], отвечающими установкам новой реалистической школы.

О Тургеневе как о писателе, но не «пропагандисте», отзывается Барбье д’Орвийи [34]. Признавая, что он ни в коей мере не является защитником или сторонником России, и, не отрицая, что это страна варварства и рабства, критик ставит перед собой задачу охарактеризовать «Записки» исключительно как литературное произведение [34, p. 150]. По его мнению, Шаррьеру не было необходимости обращаться в предисловии к «общественному чувству, раненому в то время Россией, чтобы привлечь внимание к переводу, так как успех к книге пришел бы сам собой» [34, p. 150]. Причину успеха д’Орвийи видит в «настоящем та-

ланте автора, в присущем ему хорошем вкусе, в отсутствии излишних притязаний, педантизма» [34, p. 146]. Критик восторженно отзывается о мастерстве Тургенева-пейзажиста, которому прекрасно удаются картины «северной природы», и Тургенева-портретиста, задаваясь, тем не менее, вопросом, что же скрывается за «быстрыми миниатюрами»: «социальные характеры или индивидуальные портреты?» [34, p. 147]. Но, что бы это ни было, д'Орвийи утверждает, что Тургенев, обратившийся к «человеческой физиономии, перестает быть русским, также, как Стерн перестает быть англичанином, написав „Тристрама Шенди", „Сентиментальное путешествие"» [34, p. 148]. Статья д'Орвийи, к сожалению, не сыграла особой роли в восприятии «Записок», так как автор не пользовался особым авторитетом как критик.

Основной французской статьей, получившей «длительное значение» [32, с. 281], была статья Проспера Мериме «Литература и крепостное рабство в России», опубликованная во влиятельном журнале «Revue des Deux Mondes» 1 июля 1854 года [35]. Маститый писатель, авторитет которого в области перевода и знатока русской литературы не вызывал сомнения, дает высокую оценку таланту Тургенева и его произведению. Мериме так же, как и другие французские критики, анализирует ситуацию в России и подробно останавливается на вопросе о крепостном праве, считая «Записки» «интересным и поучительным произведением»: «это двадцать две небольшие жанровые картинки <…> тщательно обработанные, иногда даже слишком, в целом дают очень точную идею о социальном состоянии России» [35, p. 184]. Отличительная черта этого отзыва – отношение к «Запискам охотника» как к явлению русской литературы в целом. Главное достоинство «Записок», с точки зрения Мериме, это их художественная ценность, определяемая особой «сдержанной» манерой Тургенева. Мериме рассматривает книгу в контексте традиций русской литературы предшествующего периода. В частности, он указывает на близость тургеневской манеры детализировать картины русского мира Гоголевской, видя в этом «качество или, если угодно, недостаток, присущий большинству русских писателей» [35, p. 185].

Статья Мериме печатается впоследствии еще несколько раз, и, как можно предположить, во многом благодаря этому Тургенев становится известен именно как автор «Записок». Об этом, в частности, свидетельствует письмо В.П. Боткина Тургеневу из Москвы от 29 сентября 1856 года, в котором он передает слова французского актера Верне: «на днях гулял с Григоровичем, встретили мы французского актера Верне, только вернувшегося из Парижа. Он объявил, что ему Дюма с братиею поручи-

ли передать тебе тысячу любезностей за твои «Записки охотника», которые они все читали с великим удовольствием» [36, с. 93].

Об этом же свидетельствуют и дальнейшее переиздание перевода Шаррьера (В 1855 году перевод был издан вторично. Причем с титула был снят подзаголовок и обозначен автор: «M. Ivan Tourguénieff »), и появившийся в 1858 году новый перевод Ипполита Делаво. Первый отзыв на перевод Делаво появился в «Revue des Deux Mondes»» [37]. Критик Эжен Летэй дает обзор нового перевода, вспоминая предыдущий как «очень вольную имитацию русской книги» [37, p. 251]. Летэй отмечает, что нельзя рассматривать произведение Тургенева как очерки или сцены из жизни провинции, изображающие жизнь среднего класса [37, p. 251]. Герои произведения Тургенева – крестьяне, помещики. Интересно, что, по мнению обозревателя, объектами наблюдений автора являются также природа и пейзаж. Летэй считает Тургенева «художником, обладающим глубоким пониманием природы» [37, p. 253], восхищается его описаниями. Он отмечает, что персонажи рассказов не «абстрактны», их «индивидуальность, наоборот, вполне определена» [37, p. 252], поэтому «Записки охотника» следует ценить исключительно как рассказы талантливого автора, представляющие собой «гармоничное целое» [37, p. 251].

Через несколько лет после выхода перевода И. Делаво можно было говорить о влиянии цикла на французскую литературу. Если первые отклики на появление французских переводов показывают преимущественно интерес к очеркам как явлению, раскрывающему мир иной культуры, то уже в 1860 году появляется статья русского публициста Н.И. Сазонова, напечатанная в «La Gazette du Nord», в которой дан анализ эволюции оценок «Записок» критикой и читателями [38]. Связанный с журналистскими и литературными кругами Парижа, он мог наблюдать, как менялось отношение критиков и читателей к «Запискам охотника», к Тургеневу. «Имя Тургенева стало впервые известным во Франции во время гигантского севастопольского конфликта, когда переводчик „Записок охотника“, который знал русский вполне приблизительно и путал арапник с арапом, издал этот замечательный сборник под поэтическим названием „Записки русского дворянина“. Сквозь вольные и невольные ошибки перевода публика все-таки разглядела и оценила несомненный талант автора» [39], – пишет Сазонов. Он объясняет первый интерес публики к «Запискам» надеждой найти в них, «доверяясь некоторым объявлениям, „разоблачение русских тайн“», однако заключает, что «затем в Тургеневе нашли другое – поразительную правдивость в изображении нравов народа, полного нравственной силы и

природного ума» [39]. Сазонов считает, что «книга эта, которая должна была по расчетам сыграть на руку кампании, поднятой против России, вместо этого заставляла любить эту страну, освещая ее полным светом, обнаруживая то, что до сих пор было неизвестно, – русский народ, т.е. существо, до тех пор известное лишь поверхностно» [39, с. 192].

Итак, анализ литературно-критических откликов на выход первых переводов «Записок охотника» во французской периодике 1850-х годов показывает, что, как и в России, отношение к произведению не было однозначным. Причем, если первые оценки произведения в России были обусловлены тем, что материалом для анализа становились отдельные публикации рассказов, то во Франции «Записки охотника» выходят сразу законченным произведением, что определило их интерпретацию французской литературной критикой и стало основой для осуществления переводов. Учитывая отношения между Россией и Западом и крайне адаптативную манеру первого перевода Шаррьера, можно говорить, что вначале книга была интересна французскому читателю прежде всего как социально-политическое произведение. Тем не менее, отношение менялось: европейская культура постигала неизвестный для нее, часто загадочный русский национальный характер, описанный замечательным тургеневским языком, представление о котором она смогла получить благодаря второму переводу И. Делаво, направляемому самим Тургеневым.

Список литературы

1. Гутьяр Н.М. И.С. Тургенев и крестьянский вопрос // Вестник Европы. Май, 1904. Т. 3. С. 129–167.
2. Измайлов Н.В. Тургенев и круг «Современника» М.: Академия, 1930. 490 с.
3. Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. М: Изд-во Академии наук СССР, 1953–1959. Т.2. 1956. 592 с.
4. Белинский В.Г. Взгляд на русскую литературу // Полн. собр. соч.: в 13 т. М: Изд-во Академии наук СССР, 1953–1959. Т.10. 1956. С. 279–359.
5. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Сочинения в 12 т. Изд. 2-е, испр. и допол. М.: Наука. Т. 3. Записки охотника 1847–1874. 1979. 526 с.
6. Герцен А.И. О романе из народной жизни в России // Н.В. Гоголь в русской критике: сб. ст. М.: Гос. издат. худож. лит., 1953. С. 328–332.
7. Северное обозрение: учебно-литературный журнал. СПб.: Изд. Ф. К. Дершау, 1848. Т. 2. 59 с.
8. Литературная мысль, альманах, т. 2, П., 1923.
9. Русский вестник. М., 1859. № 8. С. 510.

10. Салтыков-Щедрин М.Е. Собр. соч.: в 20 т. / ред. С.А. Макашин, А.С. Бушмин и др. М.: Худож. лит., 1970. 647 с.

11. Московский литературный и ученый сборник на 1847 год / под. ред. Д. А. Валуева, И. С. и К. С. Аксаковых. М., 1847. С. 38.

12. Русское обозрение / под. ред. кн. Д. Цертелева, М., 1894. С. 481.

13. Анненков П.В. Критические очерки: очерки, эссе / под. ред. И.Н. Сухих. СПб: Изд-во Рус. Христианского гуманит. ин-та, 2000. 416 с.

14. Москвитянин, учебно-литературный журнал / под. ред. М.П. Погодина. М., 1851. Т. 2. № 6.

15. Москвитянин, учебно-литературный журнал / под. ред. М.П. Погодина. М., 1855. Т. 1. № 4.

16. Гутьяр Н.М. Ив. С. Тургенев во Франции (1847–1850) // Вестник Европы. Ноябрь, 1902. Том VI. С. 94–136.

17. Генералова Н.П. Кто был собеседником Тургенева в 1845 году? (У истоков формирования замысла «Записок охотника») // Тургеневский ежегодник 2002 года. Орел, 2003. С. 17–34.

18. Сазонов Н.И. Литература и писатели в России. Иван Тургенев / публ. Б.П. Козьмина // Литературное наследство. М., 1941. Т. 41–42. С. 188–201.

19. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Письма в 18 т. Изд. 2-е, испр. и допол. М.: Наука, 1987. Т. 4. 558 с.

20. Гутьяр Н.М. И.С. Тургенев и крестьянский вопрос // Вестник Европы. Май, 1904. Т. 3. С. 129–167.

21. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Письма в 18 т. Изд. 2-е, испр. и допол. М.: Наука, 1982. Т. 2. 624 с.

22. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Письма в 18 т. Изд. 2-е, испр. и допол. М.: Наука., 1990. Т. 8. 650 с.

23. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Письма в 18 т. Изд. 2-е, испр. и допол. М.: Наука, 1987. Т. 3. 562 с.

24. Тургенев, И.С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Письма в 18 т. Изд. 2-е, испр. и допол. М.: Наука, 1988. Т. 5. 562 с.

25. Северный вестник: журнал литературно-научный и политический / ред. и изд. А.М. Евреинов, Б.Б. Глинский и др. СПб.,1887. Кн. 3. 53 с.

26. Léouzon le Duc. La Russie et la civilisation européenne. Paris : Victor Lecou, 1854. 346 p.

27. Mornand F., Joubert J. Tableau historique, politique et pittoresque de la Turquie et de la Russie. Paris: Paulin et Chevalier, 1854. 177 p.

28. Custiny A. La Russie en 1839. Paris : Librairie d'Aymot, 1843. 406 p.

29. Герцен А.И. La Russie. Россия // Собр. соч. в 30 т. М.: АНСССР, 1956. Т. 6. С. 150–223.

30. Rigault H. Variétés. Mémoires d'un Seigneur russe // Journal des Débats politiques et littéraires. Paris, 1 juin 1854. P. III–IV.

31. Wailly Léon de. Mémoires d'un seigneur russe // L'Athénaeum Français. Revue universelle de la Littérature, de la Science et des Beaux-Arts. Paris, 1854. 17/VI.

32. Алексеев М.П. Ламартин и Тургенев // Русская литература на Западе. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1948. Том 1. С. 280–299.

33. Lettres inédites de Champfleury à Max Buchon // La Revue mondiale. P., 1919. № 22. P. 223.

34. Aurevilly B. J. d' Tourguéneff // La littérature étrangère. Les oeuvres et les Hommes. Paris : Alphonse Lemerre, 1893. P. 141–152.

35. Mérimée P. Le servage et la littérature en Russie // Revue des Deux Mondes, 1854. 15/VII. C. 184–189.

36. В.П. Боткин и И.С. Тургенев: Неизданная переписка 1851–1869 / под ред. Н.Л. Бродского. М.–Л., 1930. 350 с.

37. Letay E. Récits d'un chasseur // Revue des Deux Mondes. Paris : Imprimerie de J. Claye. T. XIII. 1 juillet 1858. P. 251–254.

38. La Gazette du Nord. Paris, 1860. № 13, 21.

39. Сазонов Н.И. Литература и писатели в России. Иван Тургенев / публ. Б.П. Козьмина // Литературное наследство. М., 1941. Т. 41–42. С. 188–201.

THE RUSSIAN NATIONAL CHARACTER REPRESENTED IN THE CYCLE "THE SPORTSMAN SKETCHES" OF I. S. TURGENEV IN THE CHARACTERIZATION OF THE RUSSIAN AND FRENCH LITERARY CRITICISM OF 40-60th OF THE 19th CENTURY

N.A. Voskresenskaya

The paper aims to reveal the commonality and the differences of the characterization of the Russian national character in the cycle «Sportsman's Sketches» by I. Turgenev in the Russian and French criticism of the middle of the XIX century. The comparative analysis of critical reviews of «Sportsman's Sketches» in Russia and the originality of the characterization of their first translations in France in 40–60th of the XIX century is given in the paper. The analysis of materials of the Russian and French literary criticism of the middle of the XIX century allows to say that idea of the French reader of the Russian character represented in «Sportsman's Sketches» was formed without the fact that the Turgenev's concept of national character in the oeuvre of the 40-50th developed gradually, and the most part of the work has been created by Turgenev on the ground of the memories of Russia that became the defining difference in characterization of the Russian criticism of the 40-60th of the XIX century.

Keywords: Russian national character, «Sportsman's Sketches», French translation, Russian and French literary criticism.

1.8. ОБРАЗЫ АНГЛИЧАН В «ТИХОМ ДОНЕ» М.А. ШОЛОХОВА

© ***С.В. Шешунова***

Предметом исследования является имагологический аспект «Тихого Дона» М.А. Шолохова. Цель – рассмотреть образы лейтенанта Кэмпбелла и других британских союзников Донской армии в историческом и литературном контексте, сопоставляя с изображением англичан в других произведениях, посвященных Гражданской войне («Письмо лейтенанта» И.С. Шмелева, «Интервенты» А.И. Несмелова и др.), а также с портретами реальных британских инструкторов Донской армии, запечатленными в мемуарах Х. Уильямсона «Прощание с Доном». В работе использованы комплексный и историко-генетический методы исследования литературы. Автор статьи приходит к выводу, что изображение англичан в «Тихом Доне» определяется этническими стереотипами, характерными для «британского мифа» русской литературы.

Ключевые слова: имагология, гражданская война в литературе, «британский миф» русской литературы.

В романе-эпопее М.А. Шолохова «Тихий Дон» (1926–1940) не раз изображаются английские офицеры, приехавшие на Дон в 1919 году как союзники белых. Нельзя сказать, что эти персонажи совершенно не замечались литературоведами [1, с. 1111, 1115; 2, с. 107–108]. Однако до сих пор их образы не рассматривались в историческом и литературном контексте, в частности – не соотносились с их конкретными прототипами, как это будет сделано ниже.

Имагологический аспект художественной литературы, посвященной гражданской войне в России, – малоизученная тема. Не претендуя на ее подробное освещение в данной статье, заметим, однако, что советские писатели, как правило, существенно преувеличивали масштабы присутствия англичан на фронтах этой войны и степень их боевой активности. Примерами тому могут служить «Левый марш» (1918) и «Хорошо!» (1927) В.В. Маяковского, где вторжение британских войск представлено как мощное явление, а также «Баллада о двадцати шести» С.А. Есенина (1924), в которой отряд англичан расстреливает группу бакинских комиссаров (в исторической реальности британцы не имели отношения к данному эпизоду). В литературе русского зарубежья, напротив, многократно звучит тема напрасных ожиданий британской помощи белым. В повести Л.Ф. Зурова «Кадет» (1928), посвященной Ярославскому восстанию, именно весть о приближении англичан воодушевляет русскую молодежь на решительные действия, однако оказывается ложной.

А.И. Куприн в автобиографической повести «Купол святого Исаакия Далматского» (1928) многократно обвиняет англичан в эгоистическом равнодушии к нуждам своих русских союзников и в сознательном уклонении от реальной борьбы с большевиками. Герой сатирического рассказа И.С. Шмелева «Письмо лейтенанта» (1920), офицер британского военного флота Гарри Скеттльз, наблюдая русскую революцию, также не намерен принимать участие в боях с красными; он собирается использовать свое положение для того, чтобы *скупить еще уцелевшее: музеи, библиотеки, бронзу, фарфор, монеты, бриллианты, картины... <...> Может быть, <...> удастся разобрать и перевезти такие памятники, как Кремль в Москве* [3, с. 519–520]. Аналогична ситуация в романе того же автора «Няня из Москвы» (1933): англичане, прибывшие в Крым на помощь белым, не заняты ничем, кроме поисков наживы.

По контрасту со многими произведениями, посвященными гражданской войне, в «Тихом Доне» британцы изображаются не с гневом (как, например, у Маяковского или Куприна), а преимущественно с иронией. Это касается банкета с участием союзников в Новочеркасске (эпизод отстраненно дан повествователем) и торжественной встречи в станице генерала Сидорина со свитой, которая показана глазами Пантелея Мелехова. Поднося гостям хлеб-соль, старый казак озадачен скромностью их мундиров: *Что же это за генералы, если по виду их ничем нельзя отличить от обыкновеннейших солдатских писарей? <...> На одном даже не фуражка, как полагается по всей форме, а какой-то котелок под кисеей, и морда вся выбрита наголо, ни одной волосинки не найдешь <...> ...Пантелей Прокофьевич нахмурился и чуть не сплюнул от отвращения...* [4, с. 405–406]. Именуя британский колониальный шлем «котелком с кисеей», писатель использует любимый Львом Толстым прием «остранения».

Далее упомянутый офицер в шлеме, сопровождающий генерала Сидорина, описан уже с позиции всеведущего автора: *...высокий поджарый английский полковник <...> с холодным любопытством рассматривал казаков. <...> Полковник был утомлен дорожными лишениями, однообразным степным пейзажем, скучными разговорами и всем сложным комплексом обязанностей представителя великой державы, но интересы королевской службы – прежде всего! И он внимательно вслушивался в речь станичного оратора и почти все понимал, так как знал русский язык, скрывая это от посторонних. С истинно британским высокомерием смотрел он на <...> лица этих воинственных сынов степей* [4, с. 406]. К русским этот безымянный полковник относится как к *варварам* [4, с. 406], при виде казачек *твердо сжатые губы его тро-*

нула чуть приметная презрительная усмешка [4, с. 407], лишь при взгляде на Дарью Мелехову *на бесстрастном лице его появилось нечто отдаленно похожее на улыбку* [4, с. 408]. Очевидно, что данный литературный образ соответствует этническому стереотипу: англичанин – поджарый, холодный и высокомерный.

Григорий Мелехов в споре с донским офицером Копыловым выступает категорически против британской военной помощи: *…я бы им на нашу землю и ногой ступить не дозволил!* [4, с. 393]. Именно этим неприятием объясняется его демонстративно грубое обращение с английским офицером-артиллеристом, встреченным в узком проулке станицы, где трудно разъехаться верхом: *...офицер приложил два пальца к козырьку своего пробкового шлема, движением головы попросил посторониться. <...> На щеках Григория заиграли желваки. Стиснув зубы, он ехал прямо на офицера. Тот удивленно поднял брови, чуть посторонился* [4, с. 393]. Очевидно, что этот и безымянный британец проявляет свойства, по распространенному мнению наиболее присущие англичанам: сдержанность и вежливость.

Впоследствии Григорий вынужден делить ночлег с лейтенантом Кэмпбеллом, инструктором по вождению танков в Донской армии. Русским языком этот персонаж не владеет; тем не менее, он радуется прибытию Мелехова и вызывает у того ответное расположение. Приставленный к англичанину переводчик, поручик Щеглов, сообщает Григорию, что Кэмпбелл участвовал в боях с большевиками, едва не попал в плен *и с похвалой отзывается о красных* [4, с. 465]. Несмотря на свою связь с белыми, этот британский инструктор вряд ли сочувствует их целям, поскольку воспринимает их действия как борьбу с народом: *Он говорит, что народ нельзя победить* [4, с. 466].

Примечательно, что к Донской армии в описанное время действительно был прикомандирован британский офицер по фамилии Кэмпбелл – правда, не лейтенант, как у Шолохова, а капитан. Судя по сделанной на Дону фотографии, капитан Ангус Джон Кэмпбелл (1888–1958) обладал теми же чертами внешности, что и лейтенант Кэмпбелл у Шолохова: плотный молодой человек с усиками [4, с. 463]. О деятельности этого офицера в стане белых повествует в своих мемуарах «Прощание с Доном» (*Farewell to the Don*, 1970), созданных на основе дневниковых записей, другой английский инструктор той же армии, артиллерист Хадлстон Ноэль Хедворт Уильямсон (1886–1971). По его свидетельству, Кэмпбелл горячо увлекся Россией, побывав в годы Первой мировой войны в плену у немцев: «Весь период плена он всегда был вместе с русскими и выучил их язык, и теперь, как и многие другие, ощутил

внутренний зов, потребность оказать помощь тем, кто всё еще сражался за принципы, которые позвали нас на эту войну. Как и я сам, он считал себя причастным к крестовому походу против коммунистов. Он был отличным, увлеченным тружеником, хотя иногда был охвачен таким маниакальным восхищением Россией, что терял голову, и так громко симпатизировал всему, что когда-либо сделали русские, что некоторые лица в штабе смотрели на него с огромным подозрением» [5, с. 37]. Как видно, исторический Кэмпбелл воспринимал свою миссию в России иначе, чем Кэмпбелл литературный. В мемуарах Уильямсона (а позиция Кэмпбелла, по его словам, имела на него большое влияние) Красная армия нигде не отождествляется с русским народом.

С образами англичан в «Тихом Доне» соотносится и фигура самого Хадлстона Уильямсона. Именно он сопровождал генерала Сидорина в инспекционной поездке по донским станицам, изображенной в упомянутом выше эпизоде «Тихого Дона». Судя по сделанным в 1919 году фотографиям Уильямсона, он подходит под описание внешности изображенного в этом эпизоде английского офицера: *высокий поджарый*. Как и два безымянных англичанина в «Тихом Доне» (высокомерный полковник и вежливый артиллерист), Уильямсон в донскую жару надевал свой индийский пробковый шлем [5, с. 93]. Во время упомянутой поездки он ночевал в родной станице Шолохова – Вешенской, где купался в Дону, а на следующий день остановился «в какой-то станице, где во время восстания женщины сами, охваченные жаждой мщения, вылавливали пытавшихся бежать комиссаров и убивали их своим сельским инвентарем и кухонными ножами» [5, с. 101]. Параллель к этому эпизоду также присутствует в «Тихом Доне»: генерал Сидорин вручает награды казачкам, в том числе Дарье Мелеховой, мстившим за своих убитых мужей, и объясняет англичанину, что эти женщины во время восстания убивали местных коммунистов.

Подчеркнем, однако, что в мемуарах «Прощание с Доном» нет того презрительного отношения к России, которым Шолохов в данном эпизоде наделил своего *высокого поджарого* англичанина. Уильямсона восхищает и донская степь [5, с. 91, 99], и «настоящие честные перед Богом русские» [5, с. 91]; по контрасту с безымянным персонажем «Тихого Дона» он вовсе не находит их скучными. Показателен, например, его отзыв о станице Усть-Медведицкой: «Мне показалось, что это красивейшее место, которое я видел в своей жизни, и даже Индия никогда не производила на меня такого впечатления» [5, с. 91]. Правда, Уильямсон немало негодует на своих русских союзников за бестолковую организацию тыла и за бездействие там, где нужны были стремительные решения, одна-

ко заканчивает повествование о своей донской эпопее словами, весьма далекими от высокомерия: «Мы не преуспели в том, что намеревались сделать, <...> но надо отдать долг всем офицерам и гражданским лицам, как русским, так и британцам, которые отдали всё лучшее ради дела, которое в любом случае считали справедливым» [5, с. 300].

«Тихий Дон» – по-видимому, единственный роман о гражданской войне, где главный герой и английский офицер общаются с взаимной симпатией. Эту симпатию Григория к Кэмпбеллу не разделяет его переводчик, который жалуется: *…он меня замучил, этот английский боров! Пьет с утра и до поздней ночи. Хлещет ну бесподобно! Я сам, знаете ли, не прочь выпить, но в таких гомерических размерах не могу. <...> Ему одному в сутки надо не меньше четырех-пяти бутылок коньяк*у [4, с. 462–463]. В дальнейшем Кэмпбелл и Григорий действительно выпивают за ночь пять бутылок коньяка, чего несчастный Щеглов осилить не может. Однако сначала он переводчик сам предлагает Мелехову: *Давайте выпьем за родину этого дурака и пьяницы. Он, правда, скотоподобен, но родина его хороша* [4, с. 465]. Кэмпбелл решительно предпочитает общество не англомана Щеглова, а Григория: пусть тот не считает, что Англия хороша, и не знает ни слова по-английски, зато пьет наравне с ним. Иначе говоря, в Тихом Доне, как и в «Левше» Н.С. Лескова, главный герой располагает к себе попутчика-англичанина способностью выпить много крепкого напитка.

По утверждению А.А. Орлова, в России склонность британцев к пьянству традиционно «считалась одним из главных национальных пороков» [6, с. 317]. Действительно, можно вспомнить, как еще в «Бэле» М.Ю. Лермонтова (1839) Максим Максимыч откликается на утверждение, что «моду скучать» ввели именно англичане: *А-га, вот что!.. – отвечал он, – да ведь они всегда были отъявленные пьяницы!* [7, с. 483]. Та же мысль звучит и в анонимных стихотворениях времен Крымской войны 1953–1855 гг. [6, с. 173, 208], и в стихотворении А.И. Несмелова «Интервенты» (1920), изображающем иностранных участников гражданской войны в Сибири: *Англичанин давно / Ничего не любил, кроме трубки и виски* [8, с. 116]. И то, что в «Тихом Доне» англичанин замучил своего русского переводчика бесконечными требованиями пить вместе с ним, вполне можно считать проявлением этого национального мифа. Подчеркнем, что в мемуарах Уильямсона «Прощание с Доном», изображающих те же места и те же события, всё наоборот: тут именно русские изо дня в день заставляют англичан в любое время суток пить крепкие напитки, и такое гостеприимство для британцев очень утомительно [5, с. 62, 63, 144].

Прощаясь с Кэмпбеллом, Григорий дружески обнимает его и дает совет: *Езжай-ка ты поскорей домой, пока тебе тут голову не свернули* [4, с. 466]. В дальнейшем этот персонаж на страницах романа-эпопеи не появляется. Примечательно, что его реальный однофамилец, как и герои Шолохова, осенью 1919 года в своих разъездах по Дону заболел тифом. Ему удалось выжить, и после возвращения в Англию он смог устроить в своем имении нескольких русских эмигрантов, предоставив им жилье в принадлежавших ему зданиях [6, с. 302]. Так завершился путь влюбленного в Россию британца, который дал свою фамилию и часть своей биографии одному из персонажей «Тихого Дона».

Список литературы

1. Шолоховская энциклопедия / Гл. ред. Ю.А. Дворяншин. М.: Издательский дом «СИНЕРГИЯ», 2012. 1216 с.
2. Семанов С.Н. «Тихий Дон» – литература и история. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Современник, 1982. 240 с.
3. Шмелёв И.С. Собр. соч.: В 5 т. Т. 8 (доп.): Рваный барин: Рассказы. Очерки. Сказки. М.: Русская книга, 2000. 608 с.
4. Шолохов М.А. Тихий Дон: Роман: В 4 кн. Т. 2. Кн. 3, 4. М.: СЛОВО/SLOVO, 2001. 704 с.
5. Уильямсон Х. Прощание с Доном: Гражданская война в дневниках британского офицера. 1919–1920 / Пер. с англ. А.С. Цыпленкова. М.: ЗАО Центрполиграф, 2007. 303 с.
6. Орлов А.А. «Теперь вижу англичан вблизи…»: Британия и британцы в представлениях россиян о мире и о себе (вторая половина XVIII – первая половина XIX вв.). Очерки. М.: «Гиперборея», «Кучково поле», 2008. 360 с.
7. Лермонтов М.Ю. Сочинения: В 2 т. Том 2. М.: Правда, 1990. 704 с.
8. Несмелов А.И. Без Москвы, без России: Стихотворения. Поэмы. Рассказы. М.: Московский рабочий, 1990. 462 с.

THE IMAGES OF ENGLISHMEN IN *AND QUIET FLOWS THE DON* BY M.A. SHOLOKHOV

S. V. Sheshunova

The subject of the research is an imagological aspect of epic novel *And Quiet Flows the Don* by M.A. Sholokhov. The purpose of this article is to examine the images of Lieutenant Campbell and other British allies of the Don Army in the historical and the literary contexts, comparing with the images of Englishmen in other works on the Civil war (*A Lieutenant's Letter* by I.S. Shmelev, *The Invaders* by A.I. Nesmelov, and others) and with portraits of real British instructors of the Don Army, depicted in the memoirs *Farewell to the Don* by Hudleston Williamson. The research is based on

the complex and historical-genetic methods. The author comes to the conclusion that the images of Englishmen in *And Quiet Flows the Don* are determined by ethnic stereotypes, typical for the 'British myth' in Russian literature.
Keywords: imagology, Civil war in literature, 'British myth' in Russian literature.

1.9. «И ВОТ НЕПОПРАВИМО, НЕВПОПАД, В ЧУЖОЙ ЗЕМЛЕ, ПОД ЗВУКИ ЧУЖОЙ РЕЧИ» (ТЕМА НАЦИОНАЛЬНЫХ КОРНЕЙ В ПОЭМЕ БЕЛЛЫ АХМАДУЛИНОЙ «МОЯ РОДОСЛОВНАЯ»)

© ***К.И. Яшина***

Цель данной работы – показать, как в поэме «Моя родословная» отражается отношение Беллы Ахмадулиной к понятиям «национальное» и «Родина». Рассматривая данное произведение, большое внимание автор уделяет особенностям ранней лирики поэтессы – поэтизации действительности, стремлению к гармонии с окружающим миром. Важным компонентом анализа является сопоставление поэмы Беллы Ахмадулиной и одноименного стихотворения Александра Сергеевича Пушкина. Ахмадулина, вступая в диалог со стихотворением-предшественником, в своей поэме творчески переосмысляет его проблематику, переносит в свое время и пространство. Проанализировав поэму Ахмадулиной и сопоставив ее с пушкинским стихотворением, автор делает вывод о том, что именно русская словесность, русская литературная традиция, в русле которой развивается ее творчество, определяет понятие «Родина» для поэтессы.
Ключевые слова: Ахмадулина, Пушкин, национальное, индивидуальное, русский язык, традиция, диалог, отсылка, творческое осмысление, цитата, идея.

Публикация поэмы «Моя родословная» в 1963 году породила массу положительных откликов. Павел Антокольский называл ее «вещью наиболее значительной из всего написанного Ахмадулиной до сей поры», «ее путевкой в жизнь, в советскую и современную поэзию».[1]

В этом произведении отчетливо проступает жизненная позиция Беллы Ахмадулиной, ее отношение к родине, к своим предкам. Поэтесса, как и в настоящей родословной, вычисляет историю рода, указывает реальные фамилии и факты, однако все ее повествование сопровождается художественным вымыслом. Так, например, история итальянки прапрабабушки, нарушившей заветы отца, выдержана в несколько шутливом тоне:

Но, милая, ты знала, что творила,
когда в окно, в темно, в полночный сад
ты канула давно, неосторожно.

А он – так глуп, так мил и так усат,
что, право, невозможно... [2]

Исследователи творчества Ахмадулиной отмечали, что доминантой ее поэзии является стремление отразить окружающий мир в его движении, переменах, показать его с точки зрения художника. Евгения Николаевна Афанасенкова замечает: «В целом в ранних произведениях Ахмадулиной мир предстает гармоничным, построенным по законам добра и справедливости. Возникающая разлаженность, как правило, устраняется творческой фантазией автора или компенсируется душевной целостностью лирической героини. Действительность в раннем творчестве Б. А. Ахмадулиной поэтизируется» [3].

«Моя родословная» относится именно к раннему периоду творчества. Действующее лицо в ней – неродившееся нечто, которое стремится появиться на свет. Ожидание человеком своего рождения воплощается здесь в художественном образе «ожидания в приемной», желания «пробить бюрократическую дверь». Свою родословную она обыгрывает как череду встреч разных людей, наделенных своим характером, неповторимыми чертами, историей.

Ахмадулина выделяет в своей семье три ветви: по материнской линии итальянскую, по отцовской линии татарскую, а также русскую. Начало повествования – Италия. Итальянская тема в творчестве Ахмадулиной достаточно сильна – она «присутствует в <ее> поэзии в разнообразии мотивов, образов, метафор, реминисценций и ассоциаций. Она вписана в круг мирового культурного пространства, в котором существует ее поэзия» [2]. Символы Италии в поэме – море, солнце, тепло. Особенно в контексте итальянской темы интересен предок-шарманщик, который веселит публику с обезьянкой на плече. Свою склонность к творчеству поэтесса часто ассоциировала именно с ним. В другом своем произведении, в «Сказке о дожде», Ахмадулина противопоставляет город и лирическую героиню, на плече у которой сидит дождь и напоминает обезьянку. Этот образ очень схож с образом бродячего музыканта, который поэтесса создает в поэме. Однако тяга к творчеству для Ахмадулиной – это скорее индивидуальная черта, возможно, доставшаяся ей от далекого предка, а не национальная, связанная с Италией. Именно этот «шут италийский» прибывает в Россию и остается там. Лирическая героиня сильно переживает, что он вернется в Италию, и она родится «вне родины любимой», так как теплая и солнечная страна воспринимается ей как чужое, далекое. От итальянских предков ей достались «яркая чернота волос» и «глубокая темень глаз».

Татарский предок Ахмадулла, который «как солнышком, сияет желтым задом», своим именем объясняет фамилию поэтессы, а также «незапамятный дух азиатства», живущей в ней. С татарскими корнями Ахмадулиной связано также ее отчество, которое многое определяет для человека, создает впечатление окружающих о его национальности.

Но все эти люди волею судьбы сходятся в России – и именно она воспринимается поэтессой как Родина. Русская тема воплощается в поэме, во-первых, в упоминании эпизодов из русской истории, с которыми связаны предки Ахмадулиной – Александр Стопани, например: «конец столетья, резкий крен основ», «двадцатый век наводит свой порядок». Во-вторых, это традиционные для России образы – церквушка, поля, степи, усадьба. И третье, на наш взгляд, самое главное – диалог Ахмадулиной с русской литературной традицией.

Важно понимать, что национальное для Ахмадулиной – это не внешность или чистота крови, понятие национального она связывает, в первую очередь, с культурой народа, его языком. В одном из интервью она так говорила о понятии родина: «Единственное мне принадлежащее сокровище – это русская речь. Это русский язык. Лишь этим определяется принадлежность человека к определенному месту земли, которое он величает Родиной. Я русская, хотя во мне разные крови присутствуют» [4].

К своему поэтическому дару Ахмадулина относилась очень трепетно, поэтому русская словесность, язык, на котором она пишет, были для нее очень важны и жизненно необходимы. Многие ее современники в своих воспоминаниях говорят, что разлука с родиной, а, следовательно, с родным языком, воспринимались ей как предательство поэтического дара.

Важнейшим воплощением родной словесности для нее было творчество Александра Сергеевича Пушкина. В своих эссе о русских поэтах она много рассуждает, кем для каждого русского человека является Пушкин – «истиной, радостью, дарованной всем ни за что ни про что, просто за заслугу рождения». Вся наша жизнь связана с ним, а он – с нами, с нашей страной, природой, со всеми ее проявлениями.

Пушкин для Ахмадулиной – это некое поэтическое божество, с которым она соотносит свои мысли, поступки, свой поэтический дар. «Особенно любит она беседовать с пушкинскими текстами, примеряя их к сегодняшнему дню, к себе, к своим настроениям и переживаниям» [5].

Присутствие Пушкина в данной поэме ощутимо. Само ее название актуализирует пушкинскую тему. Ахмадулина тематически обращается

к стихотворению «Моя родословная», разворачивая свое повествование в другом историческом и культурном пространстве, преследуя другие цели написания произведения. Поэма «Моя родословная» вступает в диалог с пушкинским стихотворением композиционно, идейно, цитатно. Диалог этот делают зримым многочисленные отсылки, которые встречаются в тексте: упоминание имени поэта, названия Михайловское, слова «мещанин», неоднократно повторяющегося в пушкинском стихотворении.

Ахмадулина воссоздает пушкинскую двухчастную структуру произведения: она включает эпиграф «от автора», как бы намекая на post scriptum в пушкинском стихотворении. Функция эпиграфа и post scriptum – разъяснить цель, побудившую к созданию произведения. Белла Ахмадулина пытается показать, от скольких факторов – от внутрисемейных споров до исторических свершений – зависит рождение человека. Для Пушкина важно ответить на ложные обвинения, о которых он говорит в post scriptum. Таким образом, и в стихотворении Пушкина, и в поэме Ахмадулиной существует некий оппонент. Известно, что написанием стихотворения Пушкин преследовал цель ответить на ложные заявления Булгарина о его предках [6], а героиня Ахмадулиной вступает в спор со всеми, кто противится появлению жизни, мешает новому человеку влиться в ее поток: это и злобный Игрек, который мучает своими заветами ее прапрабабушку, и некий доброжелатель, советующий не рождаться в опасные времена. Все это противоречит ахмадулинским идеалам «Труда, Свободы, Любви и Таланта».

В обоих произведениях авторы обращаются к истории страны, указывают на причастность своих предков к ней. Интересен тот факт, что и у Пушкина, и у Ахмадулиной – не только русские корни. Но они считают очень важным, что именно Россия стала их родиной. Безусловно, доминирующей в произведениях является мысль о том, что лирический герой – это часть длинной цепи человеческих отношений и исторических событий.

Как замечает Татьяна Алешка в своем исследовании, «Говоря о своих предках, лирическая героиня Ахмадулиной видит себя в истории и вполне в пушкинском духе убеждена, что жизнь утверждается «дедовскими могилами», «отеческими гробами»» [7].

Таким образом, в поэме Белла Ахмадулиной «Моя родословная» нашла свое отражение тема национальных корней. Очевидно, что для поэтессы было очень важно видеть себя звеном череды встреч и свершений, плодом деяний своих предков, неразрывно связанных с ее роди-

ной. Указывая на то, что корни ее тянутся и от прапрабабушки итальянки, и от азиата, что «нищенствует где-то и шаманит», она не без гордости пишет, что все эти линии сошлись именно на русской земле. Одно из важнейших проявлений национального для нее – ее родной язык, язык Пушкина, присутствие которого в этой поэме очень ощутимо.

Список литературы

1. Антокольский, Павел. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.wysotsky.com/0009/511.htm#00./(дата обращения 10.11.2016).
2. Ахмадулина Б.А. Сборник стихов. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lib.ru/POEZIQ/ahmadulina.txt /(дата обращения 11.05.2016).
3. Афанасенкова Е.Н. Особенности творческой манеры Б.А. Ахмадулиной (поэзия, проза): автореф. дисс.канд.филол.наук: 10.01.01 / Москва, 2005. 27 с.
4. Наследие. Белла Ахмадулина // Юность. 2011. № 4, с. 3.
5. Бельская Л.Л. «Беседы» Беллы Ахмадулиной с поэтами-классиками / Л.Л. Бельская // Русское слово. 2014, № 1. С. 32–36.
6. Фортунатов Н.М. Филологический детектив: загадки Болдинской осени. Большое Болдино; Саранск: [б.и.], 2011. 244 с.
7. Алешка Т. Итальянская тема в поэзии Беллы Ахмадулиной / Т. Алешка // «Wschod – Zachod: Dialog kultur». Слупск, 2007. Т. 1. С. 214–220.

THE THEME OF THE NATIONAL ORIGINS IN THE AKHMADULINA'S POEM *MY GENEALOGY*

K.I. Yashina

The purpose of this article is an analysis of the Akhmadulina's poem *My Genealogy* discovering poet's attitude to the concepts of 'homeland' and 'national'. Reviewing the poem, author pays attention to specialties of Akhmadulina's early lyrics, such as poetisation of reality and tendency to world's harmony.

The significant component of this analysis is comparison of Akhmadulina's poem with Alexander Pushkin's poem of the same name. Akhmadulina creatively comprehends the situation created in Pushkin's poem, recreates it in her present time and reality, having a dialog with the Great Poet. By analyzing Akhmadulina's poem and comparing it with Pushkin's lyrics, author concludes that Russian literature and its traditions, which have a significant influence on poet's creation, defines the concept of 'homeland'.

Keywords: Akhmadulina, Pushkin, national, individual, Russian language, tradition, dialogue, reference, citation, creative comprehension.

1.10. СПОРЫ О РУССКОЙ / РОССИЙСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В ФИЛОСОФСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX–XX вв.

© Э.И. Агапова

Раздел направлен на осмысление круга проблем, связанных с формированием русской / российской идентичности российского общества в XIX–XX вв. В рамках герменевтического анализа делается вывод о том, что средоточием российской идентичности выступает культура, вобравшая в себя христианские идеи и идеалы, позволяющие субъекту российской идентичности осуществлять множество социальных и гуманитарных практик по развитию России в аспектах всечеловечности, открытости, нравственного служения.

Ключевые слова: идентичность, самосознание, модели исторического развития.

Постановка вопроса «кто я есть?» восходит ещё к античной философской мысли. Когда речь идёт об идентичности целого народа, целесообразен вопрос «кто мы есть?». Понятие идентичности рассматривается многими исследователями в области социально-гуманитарного знания: историками, филологами, культурологами, философами, социологами. Ближайшей философской категорией к современному термину «идентичность» является категория самосознания.

На наш взгляд, наиболее полно идентичность воплощается в слове/логосе. Поэты, писатели, философы и ученые конституируют зрелую форму сознания и самосознания в Новое и новейшее время. Поэтому методом постижения и реконструкции российской идентичности выступает герменевтика философских и художественных произведений XIX–XX вв. Попытки же вывести идентичность из «законов» биологической наследственности приводят к редукции исторического бытия.

Формирование российской идентичности связано с именами Н.М. Карамзина, П.Я. Чаадаева и А.С. Пушкина, каждый из которых «неслияно и неразрывно» повлиял на историко-культурное самоопределение своих современников. Н.М. Карамзин по словам А.С. Пушкина выступил как для него, так и для российского просвещенного общества Колумбом российской истории и словесности, П.Я. Чаадаев стал историософом, связавшим российскую философскую мысль с вопрошанием о судьбе/бытии России. Пушкин дал этой социальной множественности язык, вмещающий весь мир. Общей площадкой столь разных личностей стала историческая эпоха – эпоха Великой Французской революции и наполеоновских войн, перекроивших не только политическую карту общества «старого порядка», но и навсегда изменивших социально-

антропологический облик Европы (включая и Российскую империю, которая вошла европейский «концерт» в Северную войну 1700–1721 гг.). Социальное потрясение Отечественной войны 1812 г., русский заграничный поход, первенство в Священном Союзе настоятельно требовали ответа на уровне всех форм сознания.

Русская литература, философия и наука XIX века буквально пронизана переосмыслением собственной истории в контексте всемирной, а философия И. Канта, Ф. Ницше, Г.Ф.В. Гегеля, Й. Шеллинга сыграла важнейшую роль в становлении русской идеи. «Русская классика – от Пушкина до Бунина – была одержима стремлением понять свою страну, свою действительность, тем самым как бы переналадить механизм культуры, демифиологизировать её, десакрализировав все её понятия и учреждения: от помещиков и чиновников (Гоголь), государства и церкви (Лев Толстой), купечества (Островский), интеллигенции и крестьянства (Чехов и Бунин), армии (Куприн и Замятин) и т.п.» [1, с. 24].

Не только российское общество, но и мир знакомится, стремится понять новую постнаполеоновскую Россию через ее философско-литературную традицию. Свое открытие истории и её интерпретацию писатели и поэты XIX века связывали с идеей свободы, усвоенной из философии Просвещения, немецкого классического идеализма, английской политэкономии. Раскрытые в трудах нравственно-исторические смыслы стали достоянием общественности, «оказались фактором гуманистического просветления русской ментальности» [1, с. 52].

Еще одним дополнительным и внеевропейским фактором стало переоткрытие российским обществом христианства-православия. И.В. Киреевский своим обращением к вере задал вектор воцерковления всей российской культуры. Например, невозможно представить себе роман В. Одоевского «Русские ночи» вне этого «христианского поворота». Наряду с западноевропейским романтизмом у В. Одоевского читается тема эсхатологии. Владимир Одоевский предрекает Западу гибель, а причиной победы и усиления русского духа называет «всеобъемлющую многосторонность русского человека», заложенную православным христианством. Затем во многих произведениях российских мыслителей будет прописываться идея спасения православной Россией всего мира, всего человечества. Даже потом, после провала в Крымской войне В. Одоевский будет защищать потенциал России: «А все-таки русский человек – первый в Европе не только по способностям, которые дала ему природа даром, но и по чувству любви, которое чудным образом в нем сохранилось, несмотря на недостаток просвещения, несмотря на

превратное преподавание религиозных начал, обращенное лишь на обрядность, а не на внутреннее улучшение» [2, с. 29].

Мессианская идея не нова, но в русской религиозно-философской мысли она получила интенсивный рост: от утверждения и развития до полного отрицания. Путешествие П.Я.Чаадаева по Европе и знакомство с Ф.Шеллингом оказало огромное влияние не только на самого Чаадаева, превратившегося из истинного патриота в космополита, но и на дальнейшее развитие русской философской мысли. Именно Чаадаев указывает на особенность России – отсутствие внутреннего развития и подлинной свободы, пустое заимствование внешних форм западной цивилизации и пагубное влияние византийского православия: «В русском народе есть что-то неотвратимо неподвижное, безнадежно-ненарушимое, а именно – его полное равнодушие к природе той власти, которая им управляет» [3, с. 173]. Его письма взбудоражили интеллектуальную Россию. Два мощных общественных течения – западники и славянофилы – через своих ярких представителей заговорили о судьбе России, об особенностях русского/российского менталитета. «Россия – не Европа», – утверждал Киреевский, поскольку она является носителем истинного христианства и возможно станет в будущем духовным лидером человечества. Эту идею многие современные сторонники византийства развивают, опираясь на тезис о том, что «русский народ всегда был не нацией, а имперским гиперэтносом, который был носителем имперскости как идеи единства народов в открытой истине» [4, с. 29].

Главное отличие русской национальной самоидентификации от западноевропейской заключается в том, что она имела не этнический, а смысловой характер. Отношение к присутствию европейского рождало много вопросов, главным из которых был «что есть Россия – Восток или Запад», но вытекал из него не менее важный – «что это несет для России». Если Хомяков в конечном итоге своих изысканий пришел к тому, что соборная Россия откроет истину духовно обескровленной Европе, то представители западничества зародили идею догоняющего развития, согласно которой Россия отстала от Запада, но будет догонять, а затем наконец-то вольется в общий европейский дом, что и является её судьбой.

В 60–70-е годы XIX века произошли масштабные социально-экономические и политико-правовые реформы Александра II, которые выявили всю глубину социально-нравственного кризиса российского общества. Все противоречия эпохи реформ мы видим на страницах философско-публицистической прозы Ф.М. Достоевского. Философские идеи в России в очередной раз приобрели художественную форму. В романах Достоевского герои находятся в постоянном терзании, беско-

нечном вопрошании – возможен ли совершенный мир и что станет почвой для него? В долгих и сложных диалогах Федор Михайлович находит ответ, который не всем придется по нраву: отказ от Бога лишит русский народ идеи совершенного добра и любви, истины и красоты, а значит и смысла существования, поскольку изначально этот народ заряжен стремлением к совершенству – идее Христа. И говорит он не о внешней церковной религиозности, а о внутреннем осознании и ощущении соборности.

Позже в 80–90-е годы XIX века, когда в Россию проникли и глубоко осели идеи марксизма, позитивизма и неокантианства, начался новый этап поисков ответов на прежние вопросы о России. Особенность этих исследований четко выразил А.И. Раскин: «Магнит тайны России, страх остаться без Бога как без дома продолжал сознательно или интуитивно удерживать философствование на русской почве от совсем уж свободного полета мысли, даже если этот полет питался энергией всей массы беспочвенной интеллигенции» [2, с. 151]. Действительно, новые цивилизационные смыслы, подпитанные христианской западноевропейской идеей свободы, пробуждали критическое отношение к почвенной действительности, в которой большинство мыслителей видели прогнившую суть крепостной системы. Начало XX века для России было наполнено социальными катаклизмами, выразившимися в трёх революциях, участию в двух войнах, одной из которых явилась мировая. Все эти события, их катастрофические последствия выразились в философской мысли того времени и ещё долгое время будоражили умы ученых и писателей. Проблема российской идентичности вышла на новый уровень, поскольку крушение империи и рождение республики заставило пересмотреть концепты Святой Руси, народности, державности. В промежутке между первой русской революцией и созданием СССР мы можем наблюдать бурные споры между консерваторами, либералами и социалистами о судьбе России (достаточно вспомнить концепции П.Б. Струве, В.И. Ленина, Н.А. Бердяева, В.И. Вернадского, С.Н. Булгакова и др.). Гул этих дискуссий будет слышен весь XX в. как в эмигрантской (И.А. Ильин, Ф.А. Степун, Г.П. Федотов, П.А. Сорокин), так и «катакомбной» России (А.Ф. Лосев, Г.С. Померанц, М.А. Гефтер, А.И. Солженицын). Крушение идеологической платформы, на которой строилось государство СССР, заставляет искать новое основание для своего развития. Одни мыслители заговорили о триумфальном возвращении России в лоно европейской семьи и уничтожении всего советского из народной памяти, другие – о заимствовании построения гражданского общества у Европы, третьи предлагают пойти путем синтеза.

Предлагая разные варианты и объяснения, все исследователи говорят о переменах в области человеческого духа как главном факторе развития России, о создании нового спектра жизненных ценностей эпохи.

В целом на сегодняшний день поиском собственной идентичности занимаются не только российские ученые, но и зарубежные. И, как правило, провоцируют эту рефлексию кризисные события, заставляющие пересмотреть собственную историю, выявляя в ней лакуны. Например, для немцев таким событием стало воссоединение ФРГ и ГДР в единое государство, что и заставило восточных и западных немцев по новому взглянуть друг на друга, не из-за высокого забора, а лицом к лицу, принять различия и учиться жить в стране под названием Германия [см. 5].

Двойственность, которую многие исследователи выявляют в идентичности российского народа, называют «парадоксом России», заключавшимся, главным образом, в конфликте идеала с реальностью. Идеал для русского/российского человека – это идеал правды и справедливости, который находится вне этого мира, поскольку он испорчен грехом, а, следовательно, такой тип индивидуального сознания «склонен выносить понятия окончательной правды и справедливости за пределы естественно-правовых категорий в сферу посмертного воздаяния» [см. 6]. Реальность же со всей жесткостью и нелицеприятностью показана в произведениях писателей XIX–XX веков: Ф.М. Достоевского, Н.В. Гоголя, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Б. Пастернака, которые, являясь носителями российского менталитета, вселяли в читателей надежду на раскрытие положительных интенций в архетипическом механизме русской/российской культуры – тяге к всечеловечности. Современный исследователь В.Малявин, создавая типологию евразийских цивилизаций и сопоставляя Россию с Европой, видит особенность русской идентичности в наложении двух способов отношения к миру, двух познавательных матриц, подчеркивая пронизанность русской идентичности радикальным самоотрицанием, объясняющим сочетание противоположных черт в русском менталитете. Безмерность российских просторов Малявин называет фактором и русской географии, и русской ментальности, а отшельничество, практику исихазма способом не просто выйти из общества, но «вверить себя неведомой будущности своей земли, ощутить себя строителем ещё неведомого Нового Иерусалима» без пафоса и напыщенности, а со всей искренностью [7, с. 114].

В пользу актуальности проблемы идентичности говорит тот факт, что в современной России в фокусе общественного внимания находится несколько историософских концептов и вариантов возможной российской идентичности, а именно предлагаемые А.Н. Окара: 1) евроцен-

тризм, аппелирующий к интеграции России в западноевропейский мир; 2) евразийство и неоевразийство, сосредоточенных на союзе славян и тюрок, православных и мусульман; 3) неосоветские проекты, реанимирующие советский модерн; 4) панславизм и национализм, предлагающих создание республики Русь; 5) неовизантийство, провозглашающее православную, конфессиональную и восточнохристианскую, цивилизационную идентичность [см.8]

Каждый из указанных вариантов имеет свое основание и предшественников, пытавшихся разрешить «парадокс России». Формирование русской и российской идентичности идёт на протяжении долгого времени, где каждый период истории выступает своеобразной почвой для проращивания её отдельных ростков: в X-XII вв. – византийское влияние (культурное, духовное развитие, выбор православия), XIII–XV вв. – зависимость от Золотой Орды (раздробленность и «ордынский выход»), XVI–XIX вв. – влияние Западной Европы (реформы первых Романовых и создание империи).

Список литературы

1. Кантор В.К. Русская классика или Бытие России / В.К. Кантор. – М.-СПб.: Университетская книга, 2014. 306 с.

2. Раскин А.И. Россия, или Четвертый вопрос философии. Минск.: Экономпресс, 2010. 496 с.

3. Чаадаев П.Я. Избранные произведения. М.: Прогресс, 1981. Т. 1. 567 с.

4. Черняховский С.Ф. Империя как запрос // Развитие и экономика. №4. 2012. С. 6–28.

5. Патрушев А.И. Германская история: через тернии двух тысячелетий. М.: Изд.дом Международного университета в Москве, 2007. 704 с.

6. Ефремов А.В. «Дух суровый евразийства» // Развитие и экономика. №4. 2012. С. 44–52.

7. Малявин В.В. Евразия и всемирность. М.: РИПОЛ классик, 2015. 352 с.

8. Окара А.Н. Новая Восточная Европа в XXI в. Способно ли византийское цивилизационное наследие изменить Россию и весь мир?// Развитие и экономика. №4. 2012. С. 130–152.

DISPUTES ABOUT RUSSIAN IDENTITY IN THE PHILOSOPHICAL LITERATURE OF XIX-XX CENTURIES

E.I. Agapova

The article aims to understanding the range of problems associated with the formation of Russian Russian identity in Russian society in the XIX–XX centuries. Within the framework of hermeneutical analysis is concluded that the focus of Rus-

sia's identity is culture, which included the Christian ideas and ideals that allow the identity of the subject of the Russian realize a lot of social and humanitarian practices for the development of Russia as a chronotope of universal humanity, openness and ethical service.

Keywords: identity, self-consciousness, models of historical development.

1.11. МЕМУАРНЫЙ ОЧЕРК М. ГОРЬКОГО «А.П. ЧЕХОВ» В ПЕРЕВОДЕ С. ПЕРСКОГО НА ФРАНЦУЗСКИЙ ЯЗЫК

© М.Г. Уртминцева, Т.Г. Максимова

Цель раздела – дать характеристику особенностей формирования образа А.П. Чехова в литературном сознании Франции в 1900-х годах. Материал исследования – мемуарный очерк М. Горького «А.П.Чехов», созданный вскоре после смерти писателя. Переводчик очерка, С. Перский, включая его в сборник рассказов М. Горького, изданный в Париже в 1905 году, знакомит французского читателя с личностью и творчеством А.Чехова, мало известного в то время за пределами России. Использование сравнительно-сопоставительного и функционального методов исследования, а также приёмов лингвистического анализа стиля оригинала и перевода позволило выявить следующие принципы стратегии перевода: сокращение предложений, замена эпитетов, нарушение структуры фразы в процессе перевода, что в итоге приводит к существенным искажениям образа Чехова, созданного М. Горьким.

Ключевые слова: М. Горький, А.П. Чехов, мемуарный очерк, литературный портрет, художественный перевод, французский язык.

Знакомство М. Горького с А.П. Чеховым началось с переписки в 1898 году по инициативе первого, которая продолжалась до последних дней жизни Чехова. Из-за обострившейся болезни Чехов оказался в «ялтинской ссылке» вдали от политической и культурной жизни: «Я в Ялте, в ссылке, быть может и прекрасной, но всё же в ссылке. Жизнь проходит скучно» [1, с. 242]. Многие современники навещали его, но более длительным было общение именно с Горьким, первая встреча с которым состоялась в 1899 году.

Воспоминания Горького о Чехове были созданы в июле 1904 практически сразу после ухода его из жизни. В конце ноября 1904 года Горький, покинувший Нижний Новгород, впервые выступил со своими мемуарами в зале Тенишевского училища в Санкт-Петербурге на встрече с читателями Чехова. Вот как вспоминали об этом выступлении современники: «После долголетней разлуки с петербургской публикой Максим Горький выступил в этот вечер перед нею с необыкновенно

яркими, задушевными, полными юмора и крупного общественного интереса воспоминаниями из своих встреч с Чеховым. Перед публикой, как живой, вставал образ Чехова, при одном имени которого в голосе чтеца являлось выражение какой-то особой нежности и симпатии... М. Горький … с истинно сценической выпуклостью и неподражаемым юмором слов и интонаций, вызывавшими взрывы хохота, воспроизводил целую серию разговоров Чехова с лицами всевозможных положений и профессий... Можно сказать, что в этот вечер о Чехове было рассказано совершенно по-чеховски… Ноты глубокого презрения и негодования зазвучали в голосе Горького, когда он вспомнил, как эта пошлая среда чеховских героев отнеслась к своему художнику после его смерти, как она, словно символизируя своё торжество и радость, что пал, наконец, неумолимый изобразитель её, даже гроб его поместила в вагоне для перевозки устриц…» [2, с. 9].

Безусловно, биография Чехова пересекается со многими деятелями культуры и политики, его творческая жизнь нашла отражение в воспоминаниях многочисленных его современников, но самые близкие, дружественные отношения существовали у Чехова с Горьким. Возможно, поэтому горьковский мемуарный очерк «А.П. Чехов» с наибольшей полнотой являет нам духовный облик и подлинные черты живого Чехова.

Написанный сразу после смерти Чехова очерк через год появляется в сборнике рассказов М. Горького «En prison», изданном в Париже в 1905 году. Переводчиком сборника рассказов, куда вошёл и мемуарный очерк «А.П. Чехов», был С. Перский, который, как нам представляется, не случайно включил это произведение в сборник [3].

Во Франции с именем Чехова и его произведениями читатели познакомились после выхода в 1895 году книги «В русской стране», написанной известным французским славистом Жюлем Легроем [4]. Затем в первые годы XX века ещё при жизни писателя в Париже выходят переводы его книг, пишутся статьи о его новаторстве такими видными деятелями литературы, как Андре Бонье, Мельхиор де Вогюэ и др. 20 августа 1904 года, через полтора месяца после смерти Чехова, в распространённом еженедельнике «L'illustration» появился некролог Андре Бонье, посвящённый Чехову: «Вместе с Горьким и Короленко недавно умерший Чехов был одним из самых славных представителей молодой школы в русской литературе; вместе с ними он служит решительным опровержением необоснованно распространившегося мнения, будто после Достоевского, Тургенева и Толстого русская литература оскудела талантами. Творчество Чехова богато и разнообразно… <…> …глубоко

ошибались те, кто желал видеть в нем лишь подражателя нашему Мопассану» [5, с. 708]. Затем появляются статьи Дени Роша, Осипа Лурье с неоднозначными мнениями о творческом методе Чехова. Таким образом, перевод мемуарного очерка М. Горького С. Перским был интересен французскому читателю не только как актуальный историко-литературный факт, но и как новаторское решение проблемы биографического повествования, созданного в жанре литературного портрета. Переводя очерк, С. Перский решал сразу две важные задачи: расширял представление французского читателя о личности Чехова и знакомил их с ранее неизвестной зарубежному читателю стороной Горького художника-мемуариста.

Исследованию творчества М. Горького в аспекте особенностей использования писателем жанра литературного портрета занимались многие ученые. Этой теме посвящены работы В.С. Барахова [6], И.Г. Минераловой [7], И.О. Шайтанова [8], М.Г. Уртминцевой [9] и др. Цель нашего исследования – определить специфику приемов литературного портретирования в творчестве М. Горького на примере мемуарного очерка «А.П. Чехов» и выявить особенности передачи данных приемов на французский язык переводчиком.

Передавая впечатления о своих встречах с Чеховым, Горький рисует живой облик писателя, вкладывая в каждое написанное слово своё личное теплое отношение к Антону Павловичу. Однако эта, столь важная в очерке, особенность стиля повествования игнорируется переводчиком. С. Перский пытается избежать фиксации всякого проявления близкого и нежного чувства Горького к А.П. Чехову. Так, например, на протяжении всего текста, а Перский перевел к 1905 году весь очерк, который на тот момент существовал, он заменяет имя *Антон Павлович* на его фамилию, таким образом, нейтрализуя подчеркиваемую Горьким свою душевную близость к Чехову. Между тем, анализ переписки Горького и Чехова свидетельствует об исключительном уважении и любви Горького к своему корреспонденту. Обращаясь к нему, Горький писал: *Дорогой друг Антон Павлович* или *дорогой мой Антон Павлович*, или *дорогой и любимый Антон Павлович* [10, с. 23, 27, 35]. Для Горького это было не просто имя писателя, но имя друга, именно, поэтому в своих воспоминаниях он именует его по имени и отчеству в знак глубокого уважения к его личности.

Литературный портрет Чехова – художественное произведение, созданное на основе личных впечатлений писателя, которое предполагает синтез документального и вымышленного. Факты личного общения

художников здесь становятся материалом для создания художественного образа. Создавая портрет Чехова, Горький придает ему особую эмоциональную окраску, пользуясь одним из своих излюбленных стилистических средств выразительности – эпитетом. Характеризуя особенность речевой манеры Чехова, Горький в одной фразе определяет особенность его творческого метода: желание Чехова освободить человека *от всей этой* ***тягостной*** *и* ***ненужной мишуры****, искажавшей* ***настоящее лицо*** *и* ***живую душу*** *собеседника* [11, с. 312]. Перский убирает прилагательные *тягостный, настоящий, живой*: *il éprouvait le désir de le débarrasser de ces* ***vains oripeaux*** *qui déforment* ***le visage*** *et* ***l'âme*** [3, с. 223], то есть лишает образ Чехова той необходимой для Горького эмоциональной окраски характеристики, в которой доминирует стремление придать личному восприятию обобщающий смысл. Подтверждением обобщающего смысла высказывания служит следующее за этой фразой утверждение, где Горький повторяет столь важное для него слово *душа*: *Всю жизнь А. Чехов прожил на средства своей* ***души****, всегда он был самим собой, был внутренне свободен* [11, с. 312]. Обратим внимание на перевод: *Pendant toute son existence Tchekhof fut toujours lui-même, libre intérieurement...* [3, с. 223]. Перский не обращает внимания на функцию повтора, который необходим Горькому для того, чтобы убедить читателя в том, что поиски *души* в современном обществе и человеке определили путь Чехова-художника. Переводчик не замечает этой стилистической особенности текста, манкирует использование одного и того же слова, чтобы избежать лексического повтора и тем самым лишает фразу ее истинного смысла. Аналогичная ситуация происходит с одним из самых важных как для Горького, так и для Чехова, слова *свобода*, которое характеризует состояния души и мыслей обоих художников. В первом случае Перский заменяет глагол *освободить* на *débarrasser*, что конечно, не меняет основного смысла предложения, но связь со следующим «был внутренне свободен» оказывается утерянной, а в образе Чехова появляются смысловые лакуны.

Важной особенностью литературного портрета оказывается мастерство Горького в передаче образа Чехова, воссозданного с опорой на его манеру речи. В сентябре 1899 г. Чехов пишет молодому Горькому, стиль которого еще только формируется. Интересно, что в этом письме Чехов, приводя пример авторской правки, включает в него и «горьковскую» фразу, то есть фразу, написанную в стиле раннего Горького*: Ещё совет: читая корректуру, вычёркивайте, где можно, определения существительных и глаголов. У вас так много определений, что вниманию читателя трудно разобраться, и он утомляется. Понятно, когда я*

пишу «человек сел на траву»; это понятно, потому что ясно и не задерживает внимания. Наоборот, неудобопонятно и тяжеловато для мозгов, если я пишу: «высокий, узкогрудый, среднего роста человек с рыжей бородкой сел на зелёную, уже измятую пешеходами траву, сел, бесшумно, робко и пугливо оглядываясь». Это не сразу укладывается в мозгу, а беллетристика должна укладываться сразу, в секунду [10, с. 163].

Горький, создавая свой очерк через пять лет, использует тот же прием Чехова, воспроизводя в нём динамику чеховской речи, характерный для его стиля лаконизм, как высшую форму обобщения, мастерские сравнения, параллелизм синтаксических конструкций. Анализ стиля литературного портрета свидетельствует о том, что из самой ткани повествования вырастает образ Чехова, героя очерка. Однако и в этом случае переводчик не акцентирует внимание на синтетическом характере стиля литературного портрета, от него ускользает эта важная его особенность. Рассмотрим примеры: ***У нас в России***, пишет Горький, *его необходимо поставить в какие-то особенные условия, и это нужно сделать скорее, если мы понимаем, что без широкого образования народа государство развалится,* ***как дом, сложенный из плохо обожженного кирпича***! ***Учитель*** *должен быть* ***артист***, ***художник****, горячо влюбленный в свое дело,* ***а у нас*** *–* *это* ***чернорабочий****, плохо образованный человек, который идет учить ребят в деревню с такой же охотой, с какой бы пошел в ссылку* [11, с. 308]. То есть Горький подчёркивает, что место Чехова в русской литературе еще не оценено по достоинству, Чехов воспринимается как чернорабочий, механически выполняющий свою работу, но не как художник, чьё призвание учить жизни. Переводя этот абзац, Перский передает его следующим образом: *Sans l'instruction large du peuple, l'Etat s'effondrerait* ***comme une maison de mauvaises briques.*** *Il faut assurer au plus vite une certaine situation à l'instituteur. Que voyons-nous aujourd'hui ?* ***Au lieu d'un artiste*** *passionnément épris de sa vocation,* ***c'est un manœuvre*** *peu instruit, qui s'en va enseigner les enfants des villages avec autant d'ardeur que s'il allait en exil* [3, с. 214]. Сохраняя общий смысл высказывания, Перский убирает акцент, важный для Горького, подчеркивающий исключительность индивидуальности творческой манеры Чехова, недооцененной современниками. Опуская обобщение *у нас в России*, С. Перский лишает должного значения вмонтированные в очерк высказывания Чехова о русском народе, забота о судьбе которого направляла его творческий поиск. Но ведь именно об этом постоянно напоминает в своем очерке Горький.

Устранены из перевода и те особенности стиля литературного портрета, о которых Чехов писал молодому Горькому, советуя ему сокра-

щать количество определений. Казалось бы, С. Перский идёт по пути, указанному самим Чеховым, исключая «лишние» эпитеты из текста Горького. Однако в целом ряде случаев это продиктовано не стремлением зафиксировать стилевое различие манеры художников, а необходимостью заменить отсутствующее во французском языке слово или понятие. Так в важном для Горького сравнении *как дом из плохого кирпича*, слово *обожженный* отсутствует во французском варианте. И наконец, Перский иначе переводит синтаксическую конструкцию Горького: *учитель должен быть артист, а у нас чернорабочий* [11, с. 308]. Перский изменяет конструкцию: *вместо артиста чернорабочий* – так звучит фраза в переводе, что приводит к деформации ритма, характерной для речи Чехова, подчеркнутой Горьким.

В другом случае исчезает из французского текста представление Горьким чеховского «холодного презрения» как формы выражения сострадания. Это является следствием сделанного Перским логического вывода, которым он подменяет смысл высказывания. *А созовет он к себе товарищей – **его обвинят в неблагонадежности**, – глупое слово, которым хитрые люди пугают дураков*! [11, с. 309] – пишет Горький совершенно в чеховской манере об учителе, который живет «как отшельник» долгое время без общения и книг и которому нельзя пригласить к себе друзей из-за возможных подозрений. Прибегая к усилению образа «тихого голоса» Чехова, Горький как бы высвобождает этой фразой всё то, что звучит в чеховском творчестве приглушённо. Таким образом, Горький трансформирует «смешные слова» и положения в произведениях Чехова, усиливая их социально-политический смысл. С. Перский, в свою очередь, «обнажает» данное чеховское высказывание об учителе: *... s'il invite des camarades, **on l'accuse de «conspirer» contre le gouvernement**... Parole idiote avec laquelle les malins effrayent les imbeciles!* [3, с. 315]. В интерпретации переводчика Чехов говорит открыто, прямо, что учителя *обвинят в заговоре против государства,* что противоречит замыслу автора оригинала, стремящегося воспроизвести чеховскую речь.

Ещё один яркий пример такого упрощения текста оригинала, который искажает смысл фразы путем «выпрямления» её смысла. Горький так передает слова Чехова, в которых выражена его боль, сострадание к русскому народу и его стране: *Такая **нелепая**, неуклюжая **страна** – эта наша Россия* [11, с. 309]. Во французском варианте этот образ России передан иначе: *Quelle **nation stupide** et maladroite que notre Russie!* [3, с. 216] – '*глупая нация'* [12, с. 1065], что ставит под сомнение искренность

любви обоих писателей к своему отечеству. Но ведь именно к такому восприятию образа России располагал читателя перевод С. Перского в 1905 году, таким было его восприятие Горького, а через него Чехова, ещё мало знакомого французской публике.

Стоит отметить, что позже, в 1912 году, С. Перский предпримет попытку углубленного изучения творчества самого Чехова, его исследование [13] будет наиболее серьёзным и убедительным до появления работ Шарля Дю Боса. Спустя годы С. Перский напишет о Чехове следующее: *При жизни Чехова его литературный облик казался загадочным. Некоторые считали его человеком равнодушным, потому что не находили в его произведениях революционных веяний, ощутимых почти во всех произведениях современных ему писателей. Другие видели в нем пессимиста…* [13, с. 711].

В заключении отметим, что своевременный перевод очерка М. Горького стал актуальным во Франции 1905 года в связи с ростом популярности обоих писателей. Однако внесённые С. Перским в перевод стилевые, синтаксические и лексические изменения стали причиной трансформации приёмов литературного портретирования М. Горького, что в свою очередь привело к искажению творческого и духовного образа А.П. Чехова.

Список литературы

1. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Т. XVIII. М.: Наука, 1974. 544 с.

2. Новости и биржевая газета. 23 ноября 1904 г., № 324.

3. Persky S. En Prison // En Prison; Une, qui n'est plus; Carpe Boukoiémov; L'horloge; Le Récit de Philippe Wassilitch; Misère d'enfant; Une Idylle; Ce qu'en pensait Anton Tchekhof; Sur le Fleuve; Au marché; Par une Nuit de tempête. Paris, 1905.

4. Legras J. Au pays russe. Paris: Armand Colin, 1895. 362 p.

5. Лаффит С. Чехов во Франции // Литературное наследство. Т.68. С. 705–746.

6. Барахов В.С. Жанр литературного портрета в творчестве М. Горького: Автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 1960. 18 с.

7.Минералова И.Г. Литература поисков и открытий (Жанровый синтез в русской литературе рубежа XIX–XX веков). М.: Прометей, 1991. 107 с.

8. Шайтанов И.О. Непроявленный жанр или литературные заметки о мемуарной форме // Вопросы литературы. 1979. №2. С. 50–78.

9. Уртминцева М.Г. Портрет в системе поэтических приемов литературных воспоминаний / Литературный портрет в русской литературе второй половины XIX века. Генезис, поэтика, жанр. Н.Новгород: ННГУ, 2005. С. 124–160.

10. М. Горький и А. Чехов: переписка, статьи, высказывания. М.-Л.: Издательство Академии наук СССР, 1937. 288 с.
11. Горький М. Собр. соч. в 25 тт. Т 3. М.: Наука, 1968. 306с.
12. Dictionnaires Le Robert. Paris, 2006. 1135 p.
13. Persky S. Les maîtres du roman russe contemporain. Paris: Delagrave, 1912. 347p.

THE MEMOIR ESSAY BY M. GORKY *A.P. CHEKHOV* IN FRENCH TRANSLATION BY S. PERSKY

M.G. Urtmintseva, T.G. Maksimova

The aim of the paper is to characterize the peculiarities of formation of the image of Anton Chekhov in the French literary consciousness of the beginning of the 19th century. The research matter is the memoir essay by Maksim Gorky *Anton Chekhov*, written soon after the writer's death. The translator of the essay S. Persky introduces Anton Chekhov, yet unknown to readers outside Russia, to the French reader by including it in the collection of Maksim Gorky's short stories, published in Paris in 1905. The usage of comparative and functional methods of research, as well as linguistic analysis of the style of the original text and the translation has allowed to reveal the following features of the translation strategy: shortening of sentences, change of epithets and phrasal structure, which led to a substantial transformation of Anton Chekhov's image created by Maksim Gorky.

Keywords: Maksim Gorky, Anton Chekhov, memoir essay, literary portrait, literary translation, the French language.

1.12. ТОПОС ВОСТОЧНОГО ГОРОДА В РОМАНЕ СУХБАТА АФЛАТУНИ «ПОКЛОНЕНИЕ ВОЛХВОВ»

© А.В. Емелина

В разделе рассматриваются особенности изображения восточного города в трилогии Сухбата Афлатуни «Поклонение волхвов». Проанализированы все части романа: «Гаспар», «Мельхиор» и «Балтасар». На основе проведенного анализа выявлены два основных типа городов, представленных в трилогии, описаны основные культурные и исторические локусы, составляющие самобытность, уникальность восточных городов. Обращается внимание на спасительную роль восточного города в судьбе героев трилогии, доказывается символическая природа образа.

Ключевые слова: Сухбат Афлатуни, проза, «Поклонение волхвов», восточный город.

В системе символов, выработанных историей культуры, город занимает особое место [1, с. 291]. Не является исключением и роман С. Афлатуни «Поклонение волхвов». В нем восточный город – это не просто место, где живут герои, но и емкий в смысловом отношении образ. Сгущенная символичность произведения задана уже названием, отсылающим читателя к Библии. «Поклонение волхвов» – это трилогия, части которой названы по именам древних волхвов «Гаспар», «Мельхиор» и «Балтасар». Три части романа – это три эпохи русской истории, показанные через судьбы членов семьи Триярских. Драмы накладываются друг на друга и на исторические события, соединяются, создавая причудливую картину времени и пространства (действие начинается в 40-е годы XIX века и заканчивается в 70-е годы XX века, охватывая пространство от Петербурга до Европы, Средней Азии и Японии)[1]. Перед нами проходят различные события, реальные и вымышленные: смерть Пушкина, гибель «Титаника», восстание большевиков в Петрограде и казнь декабристов. В своей трилогии Сухбат Афлатуни реализует пушкинский принцип: об исторических событиях рассказывается «домашним образом». Семейные катастрофы семьи Триярских разомкнуты в события «большой истории». Действие каждой части трилогии происходит в различных городах, реальных и выдуманных: Петербург, Новоюртинск, Ташкент начала XX века и Дуркент 70-х годов, город Гаспара (город с желтым куполом). В «Поклонении волхвов» Афлатуни разрушает привычную антитезу «Восток – Запад». У него весь мир становится единым пространством, и восточный город, сохраняя свою самобытность, уникальность, является его частью.

Действие первой части трилогии «Гаспар» начинается в Петербурге в апреле 1849 года. В центре события судьба Николая Петровича Триярского – молодого студента-архитектора, попавшего под следствие и осужденного за посещение пятниц Петрашевского. Автор с болью замечает: *... ходили мальчики чай пить по пятницам, дочаевничались до каторги...* [5, с. 60] Используя сведения о любвеобильности Николая I, Сухбат Афлатуни дает свою трактовку помилования петрашевцев, далекую от исторической. Судьба юноши была решена жертвой сестры Варвары Маринелли (Триярской) – казнь заменена ссылкой. Это и мотивирует перенесение места действия на восточные окраины страны в вымышленный город Новоюртинск. Вот как характеризует город автор: *Город Новоюртинск принадлежал к числу случайных городов, которые возникают на коже государства вроде прыщей в полной стороне от фанфарного хода истории* [5, с. 65]; *К моменту прибытия Николая Петровича город состоял из бывшей крепости, Татарского квартала и*

Кара-Базара, что в переводе с туземного звучало как «Черная ярмарка» [5, с. 65].

Как видим, основные локусы города – бывшая крепость (выделено мной – А.Е.), Татарский квартал, Кара-базар – имеют восточные черты, но в целом они соединяют в себе русские и восточные части и подстраиваются под исторические тенденции Автор подчеркивает пограничное положение города, возникшего из-за военной необходимости, а также специфичность населения – местные жители, солдаты и ссыльные... *повадились в столице высылать в Новоюртинск вольнодумное население: то казнокрадов, то масонов, то поляков*…[5, с. 67].

Новоюртинск – это город случайных людей, воспринимающих жизнь здесь, в степном захолустье, как временный этап своей биографии, поэтому не обзаводящихся семьей, домом и хозяйством. Такое «промежуточное» жизненное положение ведет к физической деградации (люди со временем опускались, переставали следить за собой: ходили в грязной одежде, не стриглись, страдали от различных заболеваний, в том числе венерических, потому что единственными развлечениями были пьянство, карточные игры, чревоугодие, женщины), но также и к духовному обнищанию. Как пишет Сухбат Афлатуни: *Большинство солдат, хотя и оказалось здесь за вольномыслие, давно уже духовно скукожилось и если и имело какие-то мысли, то только в направлении вина и женского пола* [5, с. 68]. <...> *городок, затерявшийся сухой крошкой на бескрайней скатерти киргизских степей*.. [5, с. 68], становится для Николая Триярского местом обретения себя прежнего. Типичный восточный пейзаж – бескрайняя степь[2] – первоначально воспринимается героем как символ несвободы. По его мнению, окружающее его пространство (степь, тишина) убивает всякую мысль: *Пустое, безмозглое пространство; ровный, как по линеечке, горизонт. Идеальное место для убийства мысли, едва зачатой. Вот сейчас я о чем-то думаю, осуществляю мозговые процессы – дунет ветер, провалится взгляд в пустоту степи, и забуду, о чем думал: раз – и забуду. Пропала мысль в пространстве*... [5, с. 68–69]. Однако знакомство с Павлушей Волоховым и его взглядами на жизнь, веру, людей подталкивает Николеньку к размышлениям о себе, *своих проэктах* [5, с. 81]. Во сне он впервые начинает видеть город, город-мечту.… *Восточный. С желтым куполом* [5, с. 78]. Так возникает мечта, которая воплотится в жизнь, но не в том виде, в каком возникала в Петербурге (стекло и металл), а адаптированной к новым условиям. Пребывание в Новоюртинске по-

могло Николаю Триярскому обрести себя, сформировать свои представления об идеальном городе, в котором все будут счастливы.

Сухбат Афлатуни не рассказывает в первой части трилогии о том, как создавался этот город мечты. После неудавшихся гастролей театра, в котором в пьесе Шекспира «Король Ричард III» играла Варвара Маринелли, сестра главного героя, и захвата труппы театра кочевниками, Николай Триярский бежит из Новоюртинска. Но попадает в плен, и о его судьбе и судьбе города мы узнаем из следующей части трилогии.

Действия второй части трилогии «Мельхиор» разворачиваются в Ташкенте начала XX века (декабрь 1911 г). Это многонациональный город: в нем живут узбеки, евреи, немцы, русские и представители многих других национальностей. И снова это город людей, отторгнутых своим родным местом, так как среди здесь много людей ссыльных, опальных – это, например, и отец Кирилл Львович Триярский, великий князь Николай Кириллович Романов и др. Однако если Новоюртинск – авторский вымысел, собирательный образ заштатного степного городка с небольшой историей, то Ташкент – город, которому более 2000 лет, центр уезда в составе Российской империи. Город с огромными историческими и культурными традициями, средоточие культур. Несмотря на то, что Ташкент находился на окраине империи, в нем есть все культурные локусы, типичные для той эпохи: цирк Юпатова, варьете «Новая Шахерезада» (место, где …. п*ублика ...специальная. Пестрая и ориентальная, вроде узора на коврах, устилавших заведение. Какие-то люди с идеями, служители свободных искусств с музами.... декаденты и полудекаденты* [5, с. 17])), электротеатр «Зимняя Хива» (любимое место князя Николая Кирилловича Романова), театр, где опальный князь пытался поставить Шекспировского «Гамлета».

Ташкент – восточный город, но живут там по законам европейской культуры. Город впитал в себя многие европейские технические новации (иллюминация на улицах, электрическое освещение, система каналов), но восточные черты все же легко угадываемы. Обратим внимание на названия культурных локусов «Новая *Шахерезада*» (выделено мной – А.Е.), «Зимняя *Хива*» (выделено мной – А.Е.) и увидим, что восточные названия в них легко угадываются.

В Ташкенте воссоздается то, что есть в Петербурге, но с восточными акцентами. Так, в городе есть свой Чайковский, сочиняющий бравурные марши, свои «Сезоны», свой аналог «Бродячей собаки», но… есть и другой Ташкент. … *Азиатский Ташкент... Внешне в нем ничего не было, одна толчея и безалаберщина. Костюмы бестолковых расцветок, лавки*

и глухие стены без окон, за которыми прятала себя здешняя жизнь. Словно весь город, а не только его женская часть, пытался влезть под чадру, а еще лучше под шапку-невидимку, обязательный головной убор восточной сказки [5, с. 219].

Действие второй части трилогии, как и первой, начинается с катастрофы, ситуации возможной смерти, – с известия о покушении на священника русской церкви отца Кирилла. Так в центре повествования оказывается судьба еще одного представителя семьи Триярских – Кирилла Львовича Триярского, племянника Николая Триярского, который проходит внутренний путь, аналогичный тому, который прошел его дядя. Он также пытается найти себя прежнего, вернуться к первоистокам. И возможен этот путь только в восточном городе.

Как и Николай Триярский, отец Кирилл Триярский – человек искусства. Но если дядя изучал архитектуру, то племянник с детства увлекался живописью. Он рос и формировался в окружении искусства, так как мать играла на фортепиано, отец был известным скульптором. После смерти отца и творческого кризиса Кирилл Триярский оказывается в Японии, где чуть было не кончает жизнь самоубийством, но его спасает священник – отец Николай, ставший для героя и другом, и наставником, и спасителем. Япония превращается в место, где Кирилл Триярский начинает путь к обретению себя. Во время русско-японской войны герой вынужден был уехать в Россию, а потом получил назначение в Ташкент в железнодорожную церковь. Именно в Ташкенте отец Кирилл находит ответы на многие мучающие его вопросы. Так, например, он посещает Ош, где находится Тахти Сулаймон (Трон Соломона), «место силы» для женщин, желающих иметь детей. Там герой встречает Курпу, человека, подобного Павлуше Волохову. Он открывает Кириллу Львовичу тот тайный путь, который привел его к Гаспару. Здесь и происходит основная встреча – с девочкой Машей, с которой он уезжает в Японию, восточную страну, которая и становится его домом.

Герои Сухбата Афлатуни обречены на скитания. Место их рождения не становится местом их духовного становления. Только на Востоке им дано понять, зачем они пришли в мир. Эту мысль подтверждает и судьба великого князя Николая Кирилловича Романова, сосланного в Ташкент. Он преображает город, не только внедряя в жизнь технические новации, но воздействуя на его культуру – пытается поставить «Гамлета». Этот шекспировский сюжет для великого князя Романова приобретает особое значение: в нем он видит отражение своей судьбы. Как видим, все культурные контексты и контексты искусства, намеченные в первой части трилогии, получают свое развитие.

Действие третьей части «Балтасар» начинается в Ленинграде (ноябрь 1972 года). Главный герой – Николай Кириллович Триярский – композитор-авангардист, творчество которого не пользуется популярностью, музыкальные творения подвергаются критике. После таинственной гибели брата Николая Триярского, Георгия, действие переносится из Петербурга в выдуманный город Дуркент, в котором прошло детство главного героя. Название города образовано от слов «дур» – жемчужина, «кент» – город и воссоздает структуру традиционного именования восточных городов (Ташкент, Чимкент, Паркент). А песня «Сияй, Дуркент», сочиненная Н. Триярским к юбилею города, отсылает к популярной песне 1970-х годов «Сияй, Ташкент, сияй, Ташкент, звезда Востока…». Вместе с тем срабатывает и семантика русского корня «дур» (дурак, дурной).

Дуркент – собирательный образ среднеазиатского города 70-х годов. Этот провинциальный восточный город собирается отметить 1000-летие, а известен он как место добычи гелиотида, вымышленного солнечного камня, являющегося разновидностью жемчуга.

Для автора вновь принципиальна многонациональность населения, это позволяет ему показать своеобразие культурных традиций, царящих в городе. Дуркент, несмотря на свою захолустность, оказывается на перекрестье исторических и культурных процессов.

Приезд в город для Николая Триярского – это повод разобраться в причинах смерти брата, а также обрести себя прежнего. Официальный повод возвращения в город детства вполне традиционен для советского времени – это приглашение ... *поднять музыкальную жизнь города…в свете предстоящего тысячелетия* [5, с. 424], исходящее от Дурбека Хашимовича Хашимова, первого секретаря Дуркентского обкома партии. На протяжении всего повествования герой предстает в двух ипостасях: чиновник, имеющий официальное, советское имя, и потомок древних правителей города, негласный хозяин города, имеющий исконно-национальное восточное имя – прозвище Синий Дурбек.

Центральными культурными локусами Дуркента являются мавзолей Малик-хана (волхва Мельхиора), Музтеатр, куда приезжает «поднимать музыкальную жизнь» Н. Триярский, Драмтеатр, в котором планируется постановка шекспировского «Лира» на узбекском языке.

Афлатуни вновь показывает нам восточный город, в котором соединяются как современные европейские, так и национальные черты. Например, в Дурценте планируется провести фестиваль современной музыки и пригласить на него известных композиторов (Денисова, Шнитке и др.). Но все же автор описывает город, постепенно теряющий

свою идентичность. Особенно ярко это прослеживается на примере Бешсарайки. Бешсарайский район, отмеченный на карте города серым цветом, остается среди европеизированного города местом, в котором было принято… *совершать намаз, заключать браки у муллы и обрезывать своих мальчиков, напоив для обезболивания маковым отваром* [5, с. 472], т.е. местом, в котором сохранились национальный облик и традиции. *...С Бешсарайкой вели борьбу. Ее ломали, пригоняли бульдозер, жителей разбрасывали по многоэтажкам. Возводили в ней школы, магазины и Дом бракосочетания с римским портиком. Но Бешсарайка продолжала торчать серым пятном в самом центре города…* [5, с. 471].

Не менее знаковым оказывается и упоминание об опере Рудольфа Карловича Бежака, учителя Н. Триярского, «Прощай, паранджа». Название отсылает к важному символическому моменту истории советского Востока – освобождению женщины, обретению ею равных прав с мужчиной. Это было время радикальной смены исторического пути, в вместе с тем разрушения многовекового уклада.

Новое – авангардное – в последней части трилогии соседствует с классическим, но адаптированным к национальной почве. Так в Драмтеатре ставят шекспировского «Короля Лира» на узбекском языке с музыкальным сопровождением на народных инструментах. И то единственное представление спектакля публике – генеральный прогон спектакля, после которого его запрещают, - станет уникальным и талантливым явлением.

В третьей части есть еще один – параллельный, фантастический и мистический город, связанный с Дуркентом и существующий на орбите Земли, – это Город с желтым куполом, основная функция которого – спасти память о прошлом. Это трансформированный город-мечта Гаспара, город из стекла и железа, ставший также последним приютом для членов семьи Романовых. Именно этот город в космической битве помогает одержать победу и сохранить настоящее, прошлое и будущее.

Возвращение в маленький восточный городок Дуркент, метафорическое «спасение» его с помощью музыки помогает Николаю Триярскому задуматься над историей своего рода и своим предназначением ... *Есть в нас, Триярских…какая-то недоосуществленность. Тот, петрашевец, так и не стал архитектором. Отец не реализовал себя как художник. Я вроде бы стал композитором, ... нигде не исполняюсь, не звучу. Точно мы посланы сюда не для самих себя и не для архитектуры, живописи или музыки, а для другого*… [5, с. 677]. Н.К. Триярский – единственный из рода Триярских, кто остался в восточном городе навсегда.

Действие трилогии заканчивается 6 января 1990 года, через 17 лет после смерти композитора. Автор композиционно замыкает роман: действие начинается в Петербурге, переносится в Петроград и заканчивается в Ленинграде.

Итак, восточный город в романе Сухбата Афлатуни – это место, которое располагает к глубоким философским размышлениям. Жизнь в нем значительно отличается от ритма жизни столицы, она размеренна, несуетна, позволяет реализоваться таланту, заложенному в человеке. Окружающий героев пейзаж и люди способствуют обретению героями себя прежних.

Все изображенные Сухбатом Афлатуни города многонациональны и поликультурны. Они находятся на окраине империи, но не становятся культурным, интеллектуальным, историческим захолустьем. События, происходящие в них, являются отголосками, отражением основных цивилизационных процессов, событий, происходящих в Петербурге.

От части к части в трилогии прослеживается тенденция, заявленная автором в предисловии «*Поскольку он – о движении России в Среднюю Азию, внешне – стихийном и фатальном, внутренне же... Одна из версий того, чем эти захваты были внутренне, какой смысл просвечивал сквозь дипломатические интриги, набеги и захваты, и предлагается на суд читателя*». Новоюртинск уничтожен, постепенно сливается со степью; постепенно исчезает и европеизируется азиатский Ташкент (иллюминации, электричество, кинематограф); уходит в прошлое старый Дуркент (разрушение Бешсарайки). Но и Новоюртинск, и Ташкент, и Дуркент становятся для членов семьи Триярских спасительными локусами во время личных и исторических испытаний.

В романе «Поклонение волхвов» изображаются два типа городов. Во-первых, города, которые создает история, которые вырастают на перекрещенье дорог. Эти города формируются временем, имеют свой национальный колорит. Во-вторых, рукотворные города, которые создает человек, руководствуясь мечтой, идеей. Такие города обречены на гибель, когда задача, которой руководствовался их создатель, оказывается исчерпанной. Это город прокаженных, созданный Николаем Триярским, и город с желтым куполом, связанный с династией Романовых. По сути, это то внутреннее пространство, которое создает в себе сам человек.

Город прокаженных выстрадан Николаем Триярским. Только пройдя через физические и духовные испытания (*...десять лет рабства, побегов, пыток...* [5, с. 280]), герой начинает строить свой город, город меч-

ты. Вот только это уже не город из железа и стекла, как мечталось ранее, город радости, а Город Прокаженных. *…Город имеет форму круга. У каждой из башен свои оттенок, благодаря особой кладке кирпича и составу глины… В середине города вырыт широкий и глубокий колодец-сардоба, покрытый куполом… Башня сестры, башня Близнеца, башня Вдовы, башня Льва, башня Врага. И еще одна башня, Трех Царей, …единственная, в которой есть ворота. Через них Город Прокаженных общается с миром…* [5, с. 331].

Не случаен его совет великому князю: *Забыть. Забыть о прежней жизни, о Петербурге, о праве на престол. Создавать свой мир здесь, в пустыне. Свою Империю, свой Город. В Оренбурге, а лучше – в каком-нибудь Ташкенте, с чистого листа…* [5, с. 334]. И этот совет явно полемичен мыслям самого князя, который пытается разрешить для себя вечный шекспировский вопрос, а потому выступает организатором постановки «Гамлета» на сцене местного театра.

Как мы уже говорили, все города, которые создаются людьми, разрушаются: Гибнет подземный город прокаженных, и это «разрушение» (трансформация) города-мечты Н. Триярского удивительным образом перекликается с «разрушением» (трансформацией) Ташкента, города-мечты князя Николая Кирилловича: *…Князь видел, как город побежал... Бежал с семейством владелец цирка Юпатов, теперь в его цирке шли революционные заседания и принимались резолюции. Бежал владелец «Новой Шахерезады» Пьер Ерофеев с серебристой прядью а-ля Дягилев…В «Шахерезаде» после национализации исчезли ковры и померкло электричество; …Дворец его был отнят*.. [5, с 391 – 392]; сохраняется только город на орбите, город с желтым куполом. Остается лишь то, что формировалось историей, временем, бесконечным потоком жизни.

Примечания

1. На такое совмещение пространственных, временных, культурных пластов как характерную черту поэтики Сухбата Афлатуни указывали многие исследователи, в честности Э.Ф. Шафранская [2; 3], И.С. Юхнова [4].

2. Долгое время русский человек воспринимал степь как чужое и угрожающее пространство, что было связано с географическим положением страны, противостоянием со степными народами.

Список литературы

1. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М.: Языки русской культуры, 1996. 464 с.

2. Шафранская Э.Ф. Современная русская проза: Мифопоэтический ракурс: Учебное пособие. Изд.стереотип. – М.: ЛЕНАНД, 2015. 216с.

3. Шафранская Э.Ф. Ташкентский текст в русской культуре. – М.: Арт Хаус медиа, 210. 304с.

4. Юхнова И.С. Русский культурный код в повести Сухбата Афлатуни «Глиняные буквы, плывущие яблоки» // Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций. 2015. № 2 (10). С. 81–89.

5. Афлатуни С. Поклонение волхвов. – М.: РИПОЛ классик, 2016. 720 с.

TOPOS OF THE EAST OF THE CITY IN THE NOVEL OF SUHBAT AFLATUNI *ADORATION OF THE MAGI*

A.V. Emelina

The article discusses the features of the image of the Eastern city in a trilogy of Suhbat Aflatuni *Adoration of the Magi*. It analyzes all parts of the novel: 'Gaspard', 'Melchior' and 'Baltasar'. On the basis of the analysis it identifies two basic types of cities represented in the trilogy, describes the main cultural and historical loci, components of identity, the uniqueness of the Eastern cities. It draws attention to the salvific role of the East of the city in the fate of the heroes of the trilogy, proved by the symbolic nature of the image.

Keywords: Suhbat Aflatuni, prose, Adoration of the Magi, East of the city.

1.13. СИМВОЛИЗМ КАК СПОСОБ ОСМЫСЛЕНИЯ И ТРАНСЛЯЦИИ ИНФОРМАЦИИ В СОВРЕМЕННОМ КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

© И.Ю. Гаврикова

Данная работа – попытка показать роль символизма в современном культурном пространстве. Символизм позволяет понять и проанализировать сегодняшнее состояние мира, тенденции и дальнейшие пути его развития. Научившись читать произведения символистов, мы способны объяснить современные коллизии и катаклизмы, а также зашифровать и передать информацию путем кодировки символов. Использование историко-культурного метода приводит к выводу, что изучение и осмысление символических закономерностей, построение возможных вариантов моделей применительно к современному социуму позволило бы обществу избежать серьезных проблем, подсказало бы решение бесконечного числа конфликтных ситуаций и помогло бы в создании некоего позитивного универсума.

Ключевые слова: символизм, символ, культура, информация, игра, ирония, жанр.

Современная литература, шире – культура – сплав всех осмысленных, а часто и абсолютно скрытых категорий, пришедших в современный мир из глубины веков. Мы останавливаемся на категории символизма, потому что именно она синтезирует, дополняет и расширяет те представления о мире, которые бытовали в культурном пространстве вплоть до конца XIX века, а также даёт толчок развитию нового искусства, которое до настоящего времени является предметом рефлексии. Давая научное объяснение, используя академические категории различных областей знания – сила, вектор, движение – символизм осуществляет слияние искусства и естественнонаучных категорий, становясь в определённый момент той истиной, через призму которой можно рассматривать эволюцию человечества. С одной стороны, дополняя классицизм и развивая реализм, символизм пытается объяснить природные, научные, философские категории, переводя их в повседневность, с другой – он показывает реакцию взаимодействия социального и научного.

Программная работа Андрея Белого «Символизм как миропонимание» по сути своей есть свод законов динамики развития современного писателю общества, преломлённый в сознании символиста. Научные сухие теоремы не в состоянии объяснить социальные движения, тогда как символизм элементарно переносит известные физические законы – закон сохранения и преобразования энергии, теорию относительности, закон броуновского движения частиц в область социального, объясняя явления, происходящие в обществе, языком мифа и символа. Символизм существенно расширяет и дополняет религиозную мифологию с помощью научных категорий, тем самым переводя миф из чисто религиозной в культурно-научную область. Символисты видят в мифе как природные явления, так и божественные, однако знание всегда побеждает схоластику. Научившись читать произведения символистов, мы, по сути, способны объяснить современные коллизии и катаклизмы, а также зашифровать и передать информацию путём кодировки символов. Символизм как мировоззрение позволяет нам ответить на вопрос: почему даже самая идеальная научная модель или идеальный проект социально-культурного развития приносит в своем практическом воплощении совершенно иные результаты, чем те, на которые рассчитывает социум в целом и научный разработчик в частности? Будем ли мы рассматривать литературные произведения, живописные полотна, кинематограф или реальный исторический факт, мы начнём с осмысления символа, как

универсальной категории, способной обосновать «осуществленный до конца синтез, а не только соположение синтезируемых частей» [1, с. 201]. Применяя определение символизма к современной культуре, мы говорим о синтезе множества субстанций, при котором, в отличие от химического синтеза, не бывает индифферентных, аморфных либо не способных взаимодействовать друг с другом веществ. Культурный синтез, в отличие от химического, это синтез незаконченный, каскадный, ибо взаимодействие нескольких культурных элементов запускает серию как синергетических, так и антагонистических реакций. Нередко при этом образуются так называемые иррациональные продукты культурного синтеза, являющие собой промежуточное состояние динамического равновесия современного культурного пространства.

Примером подобного продукта назовём произведения Владимира Сорокина – «Роман», «Норма», «Настя», «День опричника». Являясь своеобразной рефлексией над рефлексией, тексты Сорокина – набор символов и отсылок к классическим сюжетам, с одной стороны, и глубокая психологическая попытка раскрыть эти символы в своей иррациональной интерпретации с другой. Формально иррациональность часто являет собой рефлексию над классикой: «мы это уже проходили», а по сути, есть искажённая попытка жизнестроительства, не решающая поставленные проблемы и дающая минимум информации. Согласно А. Белому, *в соположении количества не выявляют ещё своих новых качеств* [1, с. 201]. Современная культура, представляющая собой рефлексию над рефлексией, кишащая римейками и «новыми прочтениями», искажает до неузнаваемости оригинал, обрекая компьютерное «поколение Пи» не только на отрыв от исторических корней и классических прочтений, но и на создание новой рефлексии виртуального пространства, где символ теряет своё первоначальное значение, рождая новые символы, которые, в свою очередь, синтезируют иные категории, соединяют несоединимое, претерпевают последующие изменения, выполняют иную функцию но, как это ни парадоксально звучит, возвращаются к своему первоначальному значению.

М. Айзенберг утверждал, что произведение (мы считаем, что речь идёт не только о литературе, но и о любом объекте культуры) не заменяет испытуемый объект, а моделирует его, перекрывает заключенной в себе безымянной силой [2]. Поэтому любой современный «текст» показывает, как преломляется желаемое в действительном, а позиция автора при этом приобретает отстранённо-демиургическую окраску. Попробуем заменить слово «текст» словом «символ» и обратиться к «текстам»

(или «символам») культуры, моделирующим сегодняшнее жизненное пространство. Подбор объектов по принципу цепочки случайностей должен доказать, что любая информация символична, любой символ способен её транслировать.

Возьмём, к примеру, «монстров» Церетели, наводнивших современную Москву. Абстрагируясь от того, что они стали символами определенного времени, они стали также символами определенного видения и самоутверждения отдельной личности. Чего стоит возвышающийся над ненавистной ему Москвой Пётр, более похожий на доходягу-хиппи, или крылатая Ника на Поклонной горе, напоминающая ворону... Каково время – таковы и символы. Они не случайны, в них заключены определённые смыслы. Ворона – символ смерти, птица, питающаяся падалью, героиня древних мифов и сказок. Хиппи – символ отрешения и «свободы», но свободы допустимой, неспособной выйти за границы, определённые обществом. Оставим за рамками комментариев скульптуры по мотивам русских народных сказок на Манежной, но озадачимся вопросом, что же хотел сказать нам скульптор? Создание подобных «символов» несёт единственно объяснимую смысловую нагрузку: обратить на себя внимание, показать величие творца и его идеи. Обоснуем свою концепцию, основываясь на работе А. Белого «Символизм как миропонимание». ...*Когда заключают, что назначение искусства – выражение наших эмоций, руководствуются тем, что искусство выражает и чувства; горные вершины творчества превращаются тогда в вершины… облачные, ежеминутно меняющие свои очертания, проплывающие мимо жизни, как обыденной, так и ценной. Так приходим мы к полному Хаосу* [3, с. 112].

Рубеж веков как любой переходный период рождает сходные ситуации и аналогичные выводы, с той лишь разницей, что начало XX века надеется на грядущие «зори», а конец XX – начало XXI отмечено полным мраком. А. Белый предупреждает последующие поколения о сущности символа, оговаривая его жизненную силу. Церетели же создает символ-фантом, базирующийся на классическом знании и ничего общего не имеющий с творчеством, а, значит, мертворождённый, являющийся продуктом массовой культуры. В этом случае речь идёт не только о скульптурах Церетели, но и о странных фигурах на улицах городов, часто без подписи, призванных символизировать нечто, не поддающееся разумному осмыслению, о непонятных текстах «самиздата» или литературных «шедеврах», напечатанных современными графоманами «за свои», кровные, с целью увековечить собственное имя. Неважно, что

тираж подобного «произведения» составляет, порой, сто экземпляров. Итак, символ сохранив свое прежнее, классическое значение, приобрел новое качество – НЕЧТО, бросающееся в глаза, вышедшее все из тех же категорий А. Белого [3]. По сути, любой постулат теории символизма помогает проанализировать современный информационный ряд, в то же время не требуя отсылок к истокам. *Символ есть соединение двух порядков последовательностей: последовательности образов и последовательности переживаний, вызывающих образ... В символизме реальная связь за пределами видимости* [3, с. 161] .

Посмотрим, как, например, своими короткими рассказами А. Кнышев иллюстрирует эту теорию. *По проходам между кресел идут длинноногие стюардессы и предлагают сидящим гигиенические пакеты. Многие с благодарно-кисловатой улыбкой берут: мол, и вправду, подташнивает...*

Отъезд камеры – оказывается, дело происходит в зале заседаний Государственной Думы. На трибуне – докладчик [4, с. 73].

А. Кнышев применяет в своих коротких текстах прием соединения явлений, понятий, терминов, заимствованных из других видов искусств, намекая на широкий эстетический и философский подтекст, что, в свою очередь, вызывает к жизни последовательность образов-стереотипов, разрушающихся путём воскрешения подсознательных переживаний. Обыгрывание цитат из реальной действительности, демонстративность, эпатажность, создающие эффект театральности, выдвигаются А. Кнышевым на передний план. Он наглядно демонстрирует своими текстами процесс восприятия информации социумом и её непосредственное влияние на состояние общества. Игра словами превращается в игру образами-символами. Стюардесса – символ полета, стабильно ассоциирующаяся с самолётом, фраза *отъезд камеры* означает, что снимается кино, и это становится предметом манипуляции смыслом. Подобное предсказывал А. Белый: *Словом – рынок разложил материю искусств... Ежедневная жизнь отдана синематографу и кафе-кабаку. История – музей-паноптикум* [3, с. 173]. Поэтому литературное произведение, вышедшее из под пера таких авторов, как В. Пелевин, А. Кабаков, Т. Толстая, Д. Рубина, Л. Улицкая, В. Маканин, способное повлиять на ассоциативное мышление, заставить вспомнить культурные ценности, возродить философию сопричастности, не может быть оценено по достоинству и либо теряет для большинства читателей свою символичность, либо просто не входит в круг их интересов на современном этапе подачи и обработки информации. Мы уже упоминали о том, что литераторов заменя-

ют модераторы, основная цель которых создать шоу из любой ситуации[1]. Модераторство, или пассивная трансмиссия, заменило культуру, как процесс творчества и объект переживания. Модераторство – это своего рода инженерия, лишённая основного принципа – духовности. Это пассивный способ донесения информации в определенном виде. Стилизация, коллаж, карточка – это формы, с которыми работает модератор. Отсутствие сопереживания – основной постулат, отличающий литературное произведение от трансмиссии. В современнном российском социуме на сегодняшний день преобладают модерация и ретрансляция определенных символов. Как ни парадоксально это звучит, но на сегодняшний день именно зарубежная литература отмечена глубокой философией, в первую очередь, философией сопереживания. Например, статья Умберто Эко – «Вечный фашизм» – это его реакция на теракт в Оклахоме и военную ситуацию в Персидском заливе. Данное эссе – серьезное философское рассуждение о фашизме, тоталитаризме, государственности – окрашено глубокими личными переживаниями, содержит не просто отношение автора к ситуации в целом, но и его размышления над историческими процессами в целом и о своём месте и вкладе в их развитие. Не менее примечательно в данном случае эссе «Когда на сцену приходит Другой» – переписка Умберто Эко с кардиналом Карло Мария Мартини, где поднимаются вопросы веры, этики, морали и даётся характеристика упомянутого нами модераторства, приучившего общество мыслить простыми (хочется сказать примитивными) доступными категориями. *...Не беспокойтесь из-за того, что говорят, будто выражаемся мы сложно; вероятно, те, кто говорит это, приучены думать чересчур просто по вине средств массовой информации с их «откровениями», по определению предсказуемыми. Пусть же привыкают мыслить более сложно, ибо не просты ни тайное, ни явное* [5, с. 2].

Российские литераторы и публицисты в настоящее время предпочитают излагать своё отношение к определённым ситуациям не на бумаге. Они выступают в разного рода ток-шоу, высказывая идеи, которые модерируются в процессе передачи и забываются, как только она заканчивается. Несколько десятилетий назад роман Александра Проханова «Дерево в центре Кабула» стал символом времени. Сегодня Александр Проханов – яркий тип модератора, кочующий из одной телепередачи в другую... Пожалуй, одним из самых востребованных после модераторства жанров является «лёгкое чтиво», которое никак не затрагивает чувства и не требует вживания в текст, но является ещё одним признаком

современной действительности. Детективы Т. Поляковой, Д. Донцовой, Г. Куликовой, М. Александровой, прочитанные сегодня, завтра забываются. Однако, как это ни парадоксально, даже заголовки этих текстов исконно символичны: Д. Донцова – «Микстура от косоглазия», «Три мешка хитростей», «Красивым жить не запретишь», «Канкан на поминках»; Г. Куликова – «Сумасшедший домик в деревне», «Секретарша на батарейках», «Рукопашная с Купидоном», «Невеста из нержавейки»... Крылатое выражение в заглавии, отягощённое символом, определяет ассоциативный ряд и правила подачи заключённой в тексте информации. Восприятие готового, обработанного и грамотно поданного материала идёт на уровне переработки символов и возникающих смысловых параллелей в сознании потребителя. Существовавшее в разные эпохи «легкое чтиво» либо с течением времени превращалось в классику, как «Записки о Шерлоке Холмсе» Артура Конан Дойла, либо оставалось символом своего времени, подобно «Похождениям Пинкертона», от которых до наших дней дошло только имя. Мы взяли в качестве примера детектив, хотя, с тем же успехом можно провести параллели в жанре любовного романа, эссе или романтического стихотворения. Специфика современной русской литературы в том, что авторов, которых можно было бы поставить в один ряд с Л. Толстым, А. Чеховым, В. Вересаевым, А. Блоком и т. д., на сегодняшний день просто нет. Вышеупомянутые нами авторы (В. Пелевин, А. Кабаков, Т. Толстая, Д. Рубина, Л. Улицкая, В. Маканин), безусловно, талантливы и интересны, но они не могут соперничать с классиками отечественной литературы, творчество которых и столетия спустя продолжает быть актуальным, часто злободневным в диаметрально различных обществах и культурах. К счастью, подобная стагнация миновала зарубежую литературу, блистающую именами Умберто Эко, Пауло Коэльо, Мишеля Уэльбека, Джулиана Барнса, Эльфриды Елинек.

Обратимся к эссе Умберто Эко «Вечный фашизм» из цикла « 5 эссе на темы этики». Он исходит в нем от предчувствия бури, доказывая, подобно А. Белому, причины возникновения и развития конфликта, в который вовлечены тоталитарные режимы, а также поясняет процессы возникновения и построения тоталитарных государств. Глубокая философия Умберто Эко не только базируется на приемах символизма, но и транслирует информацию, с помощью этих приёмов. Естественно, восприятие этой информации и её осмысление тоже идет сквозь призму символизма.

1 2 3 4

abc bcd cde def

Предположим, перед нами набор политических группировок. Первая группировка обладает характеристиками abc, вторая – характеристиками bcd и так далее. 2 похоже на 1, поскольку у них имеются два общих аспекта, 3 похоже на 2, 4 похоже на 3 по той же самой причине, 3 похоже даже на 1 (у них есть общий элемент c). Но вот что забавно. 4 имеет нечто общее с 3 и 2, но абсолютно ничего общего с 1. Тем не менее, благодаря плавности перехода с 1 на 4 создаётся иллюзия родства между 4 и 1 [6].

Сравним:

Творчество предопределяет созерцание в учении о творческом примате функций сознания: художественный символ всегда есть символ того, что единство (a) предопределяет дуализм между «b» и «c». И художественный символ всегда триада «abc», где «b» – функциональная зависимость элементов формы «c» – субъективная (переживаемая) причинность, «a» – образ творчества. В зависимости от того, является ли для художника «a» prius'ом творчества (Платонова идея) или post-factum'ом (продукт деятельности), разно осознание художественного символизма. При «bc – a» художник есть творец этого единства; при «a – bc» единство осуществляется в образе посредством деятельности художника (как медиума)...

Получаем следующие комбинации символов:

1) a – bc, 2) a – cb, 3) bc – a, 4) cb – a, 5) (a) bc, 6) (a)cb, 7) bc (a), 8) cb (a).

... возможны романтические, классические и реалистические приемы; но самый процесс есть символизация, т.е. построение моделей [3, с. 116].

Изучение и осмысление символических закономерностей, построение возможных вариантов моделей наглядно показанных А. Белым, а впоследствии У. Эко применительно к современному социуму, позволило бы обществу избежать серьезных проблем, подсказало бы решение бесконечного числа конфликтных ситуаций и помогло бы в создании некоего позитивного универсума. К сожалению, пока подобный способ осмысления и трансляции информации возможен лишь теоретически.

Рассмотрим литературные опыты Льва Рубинштейна. Несмотря на полную внешнюю несочетаемость, нестыковочность, тексты Л. Рубинштейна переводят в область искусства то, что никогда им не являлось, реформируя таким образом не только сам подход к произведению, но и

авторскую позицию. При ближайшем рассмотрении текст Л. Рубинштейна превращается в несколько разных текстов. Сегодня, когда наличие многократного кодирования (автор создаёт как бы несколько произведений: одно – для рядового потребителя, другое – для специалистов-филологов или искусствоведов, третье – для психоаналитиков и т.д.) считается отличительной чертой времени, а автор занимает позицию не человека, а целого культурного слоя, где «художник», «модель», «мастер», «материал» – объекты взаимного изучения [7] .

По замыслу художника, каждый фрагмент текста располагается на отдельном листе (или на карточке). *Автор просит учитывать это при чтении и перепечатке* [8, с. 84].

Поскольку текст Рубинштейна – это набор карточек, то его книга – это мир, который состоит из коротких зарисовок. На самом деле – это движение времени, отмеченное его символами. По сути, это некая форма, претендующая на содержание.

1. Начало всему – здесь.

Однако, пойдем дальше [8, с. 75].

Постулат «пойдем дальше», повторенный многократно, – символ пути, который не кончается. Мы возвращаемся к приёму, использованному А. Кнышевым, т.е. это «оживший текст». Каждая карточка – страничка бытия. Каждый текст на ней – символ сиюминутности. Под прямым текстом кроется другой, непрямой, визуальный, который заполняет собой реальное пространство и трансформируется в сценическое действие. Но это вновь дань форме, а не содержанию.

26. Вот некто пробует спастись в одиночку. Куда ему?

Некто как только может делает вид, что он тут ни при чем.

Но и он никуда не денется;

Некто всеми силами устремлен в настоящее. Но от будущего и ему не уйти;

Некто на пороге последнего решенья. Подождем, что будет [8, с. 79].

Происходит оживление неотчетливых и трудно объяснимых ситуаций, которые объединяют начало и конец бытия, замыкают круг, названный символистами «вечным возвращением».

51. Другой голос: Куда ж теперь пойдешь? Отовсюду гонят... Везде попрекают... Повеситься, что ли? [8, с. 83].

Начало бытия – путь спасения – смерть – постулаты, соединяющие разные жизненные циклы, повторяющиеся до бесконечности – «подождем, что будет»...

Проблему связи, соединения в конкретном синтезе – не только количественном или качественном, но качественно-количественном – Белый назвал проблемой символизма, а самую связь – символом. Далее, согласно законам жанра статьи, поясним, что проводимый текстовый анализ идет на уровне *текста для филологов, искусствоведов или психоаналитиков* [7], что позволяет рассмотреть его с позиции символизма, осмыслить и подать информацию в необходимом нам ключе.

Один из самых символичных и процветающих сегодня в литературе жанров – жанр фэнтези. В отличие от научной фантастики, основывающейся на научном знании, дополненной художественным воображением и исследовательским предположением, фэнтези – это жанр компиляции, часто препарирующий классические сюжеты и создающий на почве известного нечто условно новаторское по форме, но не по содержанию. Современные авторы – Ник Перумов, Андрей Белянин, Александр Мазин, Светлана Уласевич, Роман Злотников и десятки других – буквально наводнили реальный мир классическими, мифологическими, легендарными, сказочными персонажами, которые, оставаясь исконными символами (вампиры и боги, цари и домовые, богатыри и ведьмы), по сути существуют и действуют в ином измерении, живут среди обыкновенных людей, ходят в магазины, пьют кока-колу и играют в настольные игры. Лишь иногда возвращаются они в свою исконную сущность – когда поставленная задача становится неразрешимой и необходимо вмешательство высших сил. Именно у Белянина в серии «Граничары», появляется бог, признанный в человеческом мире сумасшедшим, а в потустороннем он остается обыкновенным богом. Смерть во все времена – страшилище, которого боятся и ненавидят, у Белянина – прекрасная белокурая богиня, полюбившая смертного. Сам сюжет не является новым, он заимствован из мифа, однако символика смерти в любом случае иная. Примечательно, что и жанр фэнтези, насквозь символичный, скорее относится к той же категории «легких жанров», независимо от того, создает ли автор альтернативную реальность, как А. Белянин, или, подобно Анджею Сапковскому, преобразует классический литературный сюжет. Например, рассказ «La maladie» (лихорадка) [9]. Именно так называется новый вариант легенды о Тристане и Изольде, представленный глазами нашего современника. Развитие сюжета идет «от противного». Тристан умирает. Он ждёт Изольду Белокурую (в тексте Сапковского – Изульт Златокудрая). Опираясь на непременное знание читателем текста первоисточника, Сапковский не отягощает его собственным пересказом любовной версии. Он «видит» её глазами участников событий,

которые по неизвестной им самим причине призваны к смертному ложу Тристана. Сапковский вплетает в свою легенду не только средневековые варианты истории любви, но и артурианский цикл Мэлори, и вагнеровскую интерпретацию, и скандинавский миф о корабле-призраке, и исторические события последних лет. Но и этот текст быстро стирается из памяти. Причина, скорее всего в том, что нарушено правило униката. Миф (греческий, скандинавский, славянский) – уникат, классический сюжет – уникат, сказочный герой – уникат и т.д. Всё это функционирует в новых условиях, в придуманной реальности, которая неспособна оживить ещё больше то, что уже давно является живым и символически закрепленным. Текст превращается в место единовременного существования культурных слоев, относящихся к разным эпохам, но представляет собой абстрактно-смысловую конструкцию. Поэтому мысль А. Белого о том, что *смысл искусства – пересоздать природу нашей личности; но только тогда отразится в нас смысл любого образа, когда этот образ будет безукоризненно воплощён в ряде технических приёмов* [3, с. 122], является столь злободневной сегодня.

Русская литература длительное время являла собой всё тот же уникат, переведённый на множество языков мира и вызывающий огромный интерес и желание, если не постичь, то хотя бы прикоснуться к грандиозному пласту мировой культуры, которым она является. Не случайно в последнем интервью Генри Киссинджер произнес фразу, формально касающуюся мировой политики, а в действительности признающую роль русской литературы в воспитании человеческих умов: *Чтобы понять Путина, надо читать Достоевского, а не Mein Kampf* [10]. Достоевский, как и другие русские классики – символ России. Отход от традиций классической литературы несёт угрозу примитивизации культуры, поэтому символизм, как *метод выражения переживаний в образах* [3, с. 106–126], позволяет понять явные и скрытые смыслы фактически любого творчества. Являясь транслятором современного состояния искусства, символизм обосновывает и определяет текущий тренд его развития, сводящийся в значительной степени к массовости, упрощению, ремейку классических сложных художественных или научно-художественных структур.

Примечания

1. Об этом см. в нашей работе: Гаврикова И.Ю. Искусство игры как текст и интертекст современной культуры // Игра, текст, культура: искусство игры с искусствами. III Международная научная конференция, Самара, 2015 (сборник в печати).

Список литературы

1. Белый А. На рубеже двух столетий. М.: Художественная литература, 1989. 563 с.
2. Айзенберг М. Вместо предисловия // Личное дело №: Литературно-художественный альманах / Сост. Л. Рубинштейн. М.: Союзтеатр, 1991. С. 5–18.
3. Белый А. Символизм как миропонимание: М.: Республика, 1994. 528 с.
4. Кнышев А. Уколы пера. М.: Green Wave Press, 1998. 179 с.
5. Эко У. Когда на сцену приходит Другой. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://litread.me/web/404213/422000-423000 (дата обращения 11.10.2016).
6. Эко У. Вечный фашизм. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://rumagic.com/ru_zar/sci_philosophy/eko/0/j3.html (дата обращения 11.10.2016).
7. Кузнецов С. 1994: юбилей неслучившегося года // Иностранная литература. 1994. № 11. С. 244–250.
8. Рубинштейн Л. Все дальше и дальше // Личное дело №: Литературно-художественный альманах / Сост. Л. Рубинштейн. М.: Союзтеатр, 1991. С. 75–84.
9. Сапковский А. La Maladie. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.libok.net/writer/1810/kniga/4929/sapkovskiy_andjey/La_Maladie/read (дата обращения 11.10.2016).
10. Киссинджер Г. Интервью журналу «The Atlantic». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.kp.ru/daily/26606.7/3622718/?see-also.number=408 (дата обращения 13.11.201).

SYMBOLISM AS THE WAY OF JUDGMENT AND TRANSLATION OF INFORMATION IN THE MODERN CULTURAL SPACE

I.Yu. Gavrikova

This article attempts to reveal the role of symbolism in the modern cultural space. Symbolism allows us to understand and analyze modern state of the world, and, moreover, it helps to define tendencies and further ways of world development. The symbolists' works can explain to the society the modern collisions and cataclysms. Besides, we are able to encrypt and transfer information by encoding the symbols. Studying and comprehension of symbolical regularities can help the society to avoid serious problems and suggest a solution for many conflict situations which would help us to create a more positive universum.

Keywords: symbolism, symbol, culture, information, play, irony, genre.

1.14. ФЕНОМЕН НАЦИОНАЛЬНОГО КОДА В ИСТОРИИ РУССКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА

© Г.И. Стрепетова

В разделе предпринята попытка рассмотреть формирование национального кода в русском литературном языке как основе национальной культуры нового времени. Отмечается основополагающая роль М.В. Ломоносова в утверждении национальных основ русского литературного языка, что сделало возможным стремительное развитие новой русской литературы в XVIII веке. Рассматривается сложное взаимодействие литературы и фольклора в XIX веке, обогащение книжного языка образами и мотивами народного творчества, усложнение национального кода за счет расширения объема привлекаемого в литературу материала. Появление сборников фольклорных произведений и создание В.И. Далем словаря народного языка в период наиболее активной работы над совершенствованием языка литературного связываются с постепенно формирующимся в обществе представлением о многогранности национальной культуры.

Ключевые слова: русский литературный язык, национальный код, российская грамматика, фольклорные произведения, сборники и словари.

Русский литературный язык – один из древнейших литературных языков народов Европы. Не подвергается сомнению ни отечественными, ни зарубежными учеными тот факт, что его возникновение и формирование связано с крещением Руси, и у этого события есть зафиксированная летописями дата – 988 год н.э. Если фактор литературности определяется наличием письменности (от лат. *littĕra* – буква), пришедшей на Русь вместе с христианством, то история русского литературного языка насчитывает уже свыше тысячи лет. Однако функцию литературного языка в русском государстве в Древнекиевский и отчасти в Московский период выполнял язык церковнославянский; современный русский литературный язык, окончательно сложившийся в пушкинскую эпоху, – это результат сложного взаимодействия двух стихий – русской и церковнославянской. Нормы употребления того языка, который сложился у великорусской (русской – в современном понимании) народности и который уже вполне мог обеспечивать все запросы времени к середине XVIII века, даны в трудах нашего гениального представителя века Просвещения М.В. Ломоносова. В «Российской грамматике» и особенно в предисловии к ней, названном «О пользе книг церковных в российском языке», М.В. Ломоносов определил значение церковнославянского языка для развития языка российского, т.е. русского, и систематизировал все лексические элементы двух языков, разделив их на

«пять родов речений» и дав правила употребления церковнославянских и русских слов в зависимости от жанра той новой литературы, которую еще только предстояло создать на «российском» языке. Так появилась знаменитая «теория трех штилей», в основу которой был положен классицистический принцип соответствия темы – жанра – стиля и от которой начинается отсчет истории новой русской литературы, которая создавалась уже только на русском языке. Можно сказать, что начало обретения национального кода в русском литературном языке и теоретическое осмысление этого события произошло именно в трудах М.В. Ломоносова.

Национальный код культуре народа дает прежде всего язык. Создавая «Российскую грамматику», ученый постоянно подчеркивал, что он опирается на живое бытование языка, на постоянное наблюдение над его развитием и обогащением, на сознательное отвержение чуждых теоретических предпосылок, данных в грамматиках других, более развитых к тому времени языков. «Грамматика от живого употребления происходит, но правилами показывает путь самого употребления» [1, с. 8], – отмечается в «Посвящении», а закончить свой труд ученый предполагал крылатой латинской фразой: «Usus te plura docēbit (Опыт тебя доучит)», т.е. знание родного языка основывается не на изучении ученых трудов, а на наблюдении над употреблением живого языка.

Нормативная заданность и узость «теории трех штилей» осознавалась самим М.В. Ломоносовым, он понимал, что эта теория – лишь толчок к развитию новой русской литературы, совершенствованию российского языка. Благодаря этой теории началось активное литературное движение, появилась русская драматургия, был основан национальный русский театр, вместе с активным развитием журналистики начала формироваться литературная критика, литературный язык давал все больше и больше возможностей для формирования новой книжной русской поэзии, что и произошло в эпоху романтизма.

Эпоха романтизма обогатила русский национальный код еще одним элементом – задушевностью и лиричностью народной русской песни. Сама принадлежность к литературному цеху предполагала особое внимание к устному народному творчеству, к фольклору. Романтизм в юной тогда еще русской литературе, вслед за романтизмом европейским – немецким, английским, французским – именно в народном творчестве искал естественности и свежести, надеясь обрести именно в нем и характеры, и обстоятельства такие, каких требовала новая эпоха литературного развития, отвергающая каноны сделавшего свое великое дело и

уже отжившего классицизма. Естественный в каждом русском человеке – а особенно в человеке начала XIX века - интерес к своей истории, любовь и уважение к своему героическому народу, победившему Наполеона, стремление постичь истоки его силы и могущества, заботы о совершенствовании языка российского (как его называл Ломоносов) и литературная борьба, призванная определить дальнейший ход развития русской литературы, – все это вызвало необычайное внимание к народному творчеству во всех его видах и формах. Русские литераторы одними из первых вместе с музыкантами обратились к народным истокам своего искусства, осознали необходимость взаимодействия дворянской по преимуществу, ученой, просвещенной книжной литературы с народной устной словесностью, с фольклорными произведениями, создаваемыми в течение веков необразованным и неграмотным народом. И именно в начале XIX века наше просвещенное общество пришло к пониманию того, что народная культура – это не бледная копия «правильной» официальной культуры, постичь которую можно только через школьное обучение, за усвоением премудростей которой нужно ездить в далекие страны или во всем полагаться на наставления многомудрых менторов-учителей. В народном творчестве были найдены истоки художественных возможностей русского искусства, истоки мудрости и «всечеловечности», как потом станут говорить, русской литературы. В народном творчестве и Пушкин нашел свое понимание ядра русского национального характера, которое он определил как «веселое лукавство ума и живописный способ выражаться».

К началу XIX века русская культура уже многое знала о народном творчестве. Кроме богатейших возможностей непосредственного наблюдения усадебная жизнь русского дворянства, давшая наших первых выдающихся литературных и музыкальных деятелей, сама литературная жизнь русского общества способствовала пристальному изучению фольклора. Журналы, альманахи, литературные сборники стали публиковать фольклорные материалы, хотя произошло это далеко не сразу и не без противодействия «ревнителей литературной старины», для которых теория трех штилей Ломоносова была альфой и омегой литературной нормы. А эта теория не допускала в литературу ни народную речь, ни народных персонажей, позволяя им в порядке исключения появляться только в баснях и «в подлых комедиях», т.е. в комедиях из жизни простого народа. Хорошо известно, что появление поэмы «Руслан и Людмила», за которую Пушкин был признан самим Жуковским – главой русских романтиков – «победителем-учеником», вызвало бурю

критических отзывов литературных недоброжелателей, обвинявших поэта в порче языка, в нарушении литературного вкуса и даже общественной нравственности.

Тем не менее, российский читатель той эпохи уже имел возможность знакомиться с текстами русских песен, опубликованными в сборнике Львова-Прача. До сих пор этот сборник – «Собрание народных русских песен с их голосами», составленный Николаем Александровичем Львовым и Иваном Прачем, вышедший в 1790 году и содержащий песни «протяжные, плясовые или скорые, свадебные, хоровые, святошные, украинские» с нотами [2], входит во все учебные программы по истории русского музыкального фольклора и русской музыки – на всех ступенях музыкального образования. Вышедший примерно в это же время «Сборник русских песен» Михаила Чулкова [3] обрел особую популярность у образованной публики, особенно у женской ее части. Характерно, что в «Горе от ума» А.С. Грибоедова Молчалин, который особенно стремился к женскому покровительству, по язвительному замечанию Чацкого, проявлял особый интерес именно к «песенкам»: «Бывало, песенок где новеньких тетрадь // Увидит, пристает: пожалуйте списать» [4, с. 43].

В 1804 году был напечатан под названием «Древние русские стихотворения» знаменитый сборник Кирши Данилова – первое собрание русских былин, исторических, лирических песен, духовных стихов. Современные издания сборника «Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым» [5], содержат 71 текст с нотами; именно по текстам этого сборника до сих пор мы знакомимся с русским героическим эпосом.

Работа по собиранию фольклора продолжалась в течение всего XIX века. С 1855 по 1863 год выходят 8 выпусков сборника «Народные русские сказки А.Н. Афанасьева» [6]. На основе этого сборника его составителем Александром Николаевичем Афанасьевым был подготовлен сборник «Русские детские сказки» для семейного чтения. Несмотря на то что работа была завершена к 1870 году, сборник увидел свет лишь через 16 лет, в 1886 году, – изданию препятствовали цензурные гонения: цензоры утверждали, что «содержание 24 сказок детского сборника является неприемлемым и вредным».

Несмотря на цензурные запреты, книга все-таки вышла в свет и до наших дней выдержала более 25 изданий. Афанасьевские сказки оказали значительное влияние на все русское искусство, они отразились в позднем русском лубке, в устных вариантах сказок народных рассказ-

чиков, во всех видах изобразительного народного и профессионального искусства. В советский период нашей истории многие из сказок Афанасьева, благодаря их массовым изданиям для детей, получили небывало широкое распространение. Разнообразное синтетическое воплощение получили они также на сценах драматических и музыкальных детских театров, в кинофильмах и мультипликационных фильмах, которые до сих пор любимы маленькими детьми наряду с диснеевскими мультфильмами.

Поэтичность литературных сказок русских писателей идет прежде всего от поэтичности фольклора, от богатейших образных средств народного языка. И наш золотой век русской литературы, век XIX-й, так тщательно знакомивший читающую русскую публику с фольклорными текстами, завершился выходом в свет выдающего труда, знакомившего читателя, уже освоившего норму литературного выражения, с языком народным – источником всего богатства и разнообразия знаний русского человека о мире, с основой национального кода русского литературного языка. Это знаменитый «Толковый словарь живаго великорусского языка» Владимира Ивановича Даля, второе, классическое издание которого увидело свет в 1882 году. Живой великорусский язык – это язык простой, разговорный, диалектный, необработанный, но именно этим он и ценен: именно в такой форме наиболее полно проявляется его образность, свобода, богатство смысловых связей, чистота, незамутненность – как у лесного родника.

Созданием этого труда великий Даль поставил памятник самому себе. По объему включенного в него языкового материала – около 245 тысяч слов, которые Владимир Иванович Даль собирал в течение 50 лет своей жизни, – этот словарь превосходит все остальные, в том числе и академические, словари русского языка доэлектронной эпохи.

Из четырех томов толкового словаря его автор извлек 30 тысяч единиц иллюстративного материала – пословицы, поговорки, изречения, произведения малых фольклорных жанров. Это были примеры, которыми сопровождалось описание значений слов, включенных в толковый словарь. Так возник еще один словарь, связывающий малые жанры фольклора и народный язык, – «Пословицы русского народа», на обложке которого стоит то же имя – Владимир Даль [8].

Так XIX век, продемонстрировав сложное взаимодействие литературы и фольклора, в котором происходило обогащение национального кода, создавал нашу великую литературу и отшлифовывал русский литературный язык.

Список литературы

1. Ломоносов М. Российская грамматика. СПб.: при Имп. Акад. наук, 1755. 210 с.
2. Львов Н.А., Прач И. Собрание народных русских песен с их голосами. Изд. 4-е. 1955. 350 с.
3. Чулков М. Новое и полное собрание российских песен. В 5 частях. М.: Университетская типография Н. Новикова, 1780. Ч. 1. – 218 с.; Ч. 2. – 218 с., Ч. 3. – 212 с., Ч. 4. – 194 с.; Ч. 5.– 184 с.
4. Грибоедов А.С. Сочинения. М.: Правда, 1985. 482 с.
5. Древние Российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. 2-е дополн. изд. М.: Наука, 1977. 488 с.
6. Народные русские сказки А.Н. Афанасьева. В трех томах. М.: Наука, 1986. Т. 1.– 512 с.; Т. 2. – 464 с.; Т. 3. – 495 с.
7. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М.: Рус. яз., 1998. Т. 1. – 699 с.; Т. 2. – 779 с.; Т. 3. – 699 с.; Т. 4. – 683 с.
8. Пословицы русского народа. Сборник пословиц, поговорок, речений, присловий, чистоговорок, прибауток, загадок, поверий и пр. : [в 2-х томах, без изменений] / авт.-сост. В. И. Даль. 2-е изд. СПб.–М.: М. О. Вольф, 1879. 1392 с.

THE PHENOMENON OF THE NATIONAL CODE IN THE HISTORY OF RUSSIAN LITERARY LANGUAGE

G.I. Strepetova

The article attempts to consider the formation of a national code in the Russian literary language as the basis of national culture of modern times. It noted the fundamental role of M.V. Lomonosov in approving national framework of the Russian literary language, which made possible the rapid development of the new Russian literature in the XVIII century. We consider the complex interaction of literature and folklore in the XIX century, the enrichment of the language of the book images and motifs of folk art, the complexity of the national code by expanding the volume of attracted to literature material. The emergence of collections of folklore and the establishment of national language dictionary in the period of the most active work on improving the literary language associated with gradually emerging in society the idea of the versatility of the national culture.

Keywords: Russian literary language, national code, Russian grammar, folklore works, collections and dictionaries.

ГЛАВА 2

НЕМЕЦКИЙ АКЦЕНТ В ЭСТЕТИЧЕСКОМ СОЗНАНИИ XIX–XXI вв.: КОНСТАНТЫ И ПЕРЕМЕННЫЕ

2.1. НЕМЕЦКАЯ ЭСТЕТИКА XVIII ВЕКА ОБ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ВОЗМОЖНОСТЯХ ЛИТЕРАТУРЫ (К ВОПРОСУ О ФОРМИРОВАНИИ ТЕОРИИ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ)

© И.Б. Казакова

Анализируются взгляды Г.Э. Лессинга, И.Г. Гердера, И. Канта и Г.В.Ф. Гегеля на вопрос о специфике литературы как вида искусства, способного воспроизводить визуальные образы. Использование эстетических категорий и понятий позволяет рассмотреть вопрос об изобразительных возможностях литературы с философско-теоретической точки зрения. При анализе сочинений немецких философов внимание уделяется эстетическому осмыслению проблемы воображения, понятий пространства и времени, проблемы интеллектуального созерцания, понятия эстетической идеи. Автор приходит к выводу, что рассмотрение литературы как искусства, которое порождает особую художественную реальность, существующую в воображении, дает И. Канту и Г.В.Ф. Гегелю возможность успешно интегрировать теорию словесного искусства в их эстетические концепции и классификации искусств. Идеи немецких философов XVIII века оказались плодотворными для дальнейшего развития теории литературы и ее интермедиальных связей.

Ключевые слова: немецкая эстетика XVIII века, Г.Э. Лессинг, «Лаокоон», И.Г. Гердер, И. Кант, «Критика способности суждения», эстетические идеи, воображение, Г.В.Ф. Гегель.

Признание за литературой способности передавать визуальные образы относится к древнейшим эстетическим представлениям – уже Симонид Кеосский и вслед за ним Гораций называли поэзию поющей живописью, а живопись – молчащей поэзией. Став общим местом в имплицитной эстетике [1, с. 90–93], идея аналогии литературы и изобразительного искусства не получала серьезной теоретической разработки вплоть до XVIII века, пока Г.Э. Лессинг в 1766 году не опубликовал свой полемический по своей сути трактат «Лаокоон, или О границах

живописи и поэзии». В нем Лессинг оспаривает классицистическую точку зрения, ориентированную на античную установку, заявляя в самом начале, что Симонид и его античные последователи имели в виду лишь сходное воздействие на человека обоих искусств, но не их предмет и не доступные им способы подражания [2, с. 58].

Лессинг исходит из предпосылки, что произведения поэзии, как и произведения живописи, должны производить впечатление, будто изображенное в них есть сама реальная жизнь, но выполняется это требование в поэзии и в изобразительном искусстве по-разному.

Живопись – это искусство, изображающее только тела, одновременно пребывающие или соседствующие друг с другом в пространстве, и потому она должна отказаться от воспроизведения времени и ограничиться изображением таких действий, которые происходят одновременно, или просто воспроизведением тел. Лессинг не отказывает живописи в способности воспроизводить действия, но очень сильно ее ограничивает: «Художник может брать из вечно изменяющейся действительности только один-единственный момент, а живописец даже и этот один момент – лишь с одной-единственной точки зрения» [2, с. 69]. Поэтому живописец должен «выбирать момент самый значимый, из которого становились бы понятными и предыдущие, и последующие» [2, с. 111]. Самые значимые, или самые плодотворные моменты должны оставлять свободное поле воображению. Если произведение искусства отвечает этому требованию, то чем больше мы вглядываемся в него, тем более наша мысль добавляет к видимому; чем сильнее работает мысль, тем больше возбуждается воображение. Если изображается наивысшая точка аффекта, наша фантазия оказывается связанной – ей нечего прибавить к тому, что мы видим [2, с. 69]. Поэтому изображения кульминационных моментов – самые слабые в художественном отношении. Таким образом, в изобразительных искусствах всегда должен избираться момент, предшествующий наивысшей ступени страсти или следующий за ней, а не совпадающий с ней.

Поэзия, в отличие от живописи, имеет дело с временной последовательностью, то есть предмет поэзии составляют действия [2, с. 111]. Это не значит, что поэзии недоступно изображение тел – действия невозможны без носителей. Исходя из этого, Лессинг заключает, что поэзия располагает гораздо большими средствами для изображения мира в сравнении с живописью. «Ничто… не принуждает поэта ограничивать изображаемое на картине одним моментом. Он берет, если хочет, каж-

дое действие в самом его начале и доводит его, всячески видоизменяя, до конца» [2, с. 72].

Поэзии доступно и изображение красоты, однако это изображение отличается от изображения красоты в живописи. Однако живопись показывает элементы красоты в единстве, одновременно, а поэзия может делать это только в последовательности, что ослабляет эстетическое воздействие: «Элементы, изображенные во временной последовательности, никак не могут произвести того впечатления, какое производят, будучи даны одновременно…, задача представить себе, какой эффект произвел бы такой-то рот, нос и такие-то глаза, соединенные вместе, превосходят силы человеческого воображения» [2, с. 131]. Бесполезно перечислять различные детали, которые должны быть увидены одновременно, поэтому поэт должен искать другие возможности для изображения прекрасного: он может, например, описывать красоту в действии, движении или же рассказать о том, какое впечатление она производит на окружающих [2, с. 113–116, 136–137].

Однако последовательность в описании внешнего мира, которая может ослабить впечатление, становится проблемой только в том случае, когда предметом поэтического изображения оказывается красота. Если же необходимо изобразить ужасное, безобразное, отвратительное, смешное, то здесь последовательность словесного изложения – это преимущество, поскольку последовательность исключает резкость и однозначность одномоментного впечатления, производимого статическими искусствами. Лессинг пишет: «Именно потому, что в воспроизведении поэта безобразное ослабляется, и описание телесных недостатков не производит на нас такого противного впечатления, именно потому и может оно найти место в поэзии» [2, с. 143]. В этом автор «Лаокоона» видит еще одно преимущество поэзии: в отличие от изобразительного искусства, она способна изображать несовершенства окружающего мира, оставаясь при этом в рамках эстетически приемлемого (разумеется, приемлемого для классицистического вкуса XVIII века).

Трактат Лессинга привлек к себе внимание многих его выдающихся современников: на него откликнулись И.Г. Гердер в своих заметках «Критические леса» (1769), И.В. Гете в 1798 году опубликовал статью «Лаокоон», содержащую размышления по поводу пластических искусств и, в частности, по поводу скульптурной группы Лаокоона. Это произведение пластического искусства превосходит, по мнению Гете, поэтическое описание гибели троянского жреца в «Энеиде» Вергилия, поскольку скульптурная группа – это завершенное произведение, а описа-

ние Вергилия – это всего лишь фрагмент, подчиненный целям, находящимся за пределами самого описания [3, с. 57]. Таким образом, Гете хочет сказать, что любое описание в литературе помимо изобразительных задач имеет и другие, с точки зрения которых это описание и следует оценивать в первую очередь. Что касается И.Г. Гердера, то он в «Критических лесах» отметил недостаточность и неточность определений Лессинга. По мысли Гердера, Лессинг недооценивает силу непосредственного чувственного воздействия поэзии, способной создавать законченные образы с помощью моментального восприятия человеческой душой смысла слов, составляющих произведение. Гердер пишет о поэзии: «Она действует в пространстве тем, что вся речь имеет чувственный характер. В любом ее знаке следует воспринимать не самый знак, а тот смысл, который ему присущ; душа воспринимает не слова как носители силы, но самую силу, то есть смысл слов. Это – первый способ наглядного познания. Но вместе с тем она также дает душе как бы зрительное представление каждого предмета, то есть собирает воедино множество отдельных признаков, чтобы создать этим сразу же полное впечатление предмета, представляя его взору нашего воображения и вызывая иллюзию видимого образа» [4, с. 160]. Кроме того, Лессинг недооценивает целостность воздействия поэтических образов, поскольку не чувствует энергетического единства поэтического произведения, между тем как поэзия «воздействует на душу быстрой и частой сменой представлений, воздействует как энергическое начало отчасти этим разнообразием, отчасти всем своим целым, которое оно воздвигает во времени. Первое сближает ее с другими видами речи; последнее же – ее способность чередовать представления, как бы создавая из них мелодию, образующую целое, отдельные части которого проявляются лишь постепенно, а общее совершенство воздействует энергически, – все это превращает поэзию в музыку души» [4, с. 161].

В оживленном обсуждении этих эстетических проблем принял участие и Иммануил Кант. Если Лессинг подошел к проблеме изобразительных возможностей литературы, опираясь на категории пространства и времени, то Кант подошел к ней с точки зрения понятия воображения. Вообще, в своей эстетической концепции, наиболее полно изложенной в «Критике способности суждения» (1790), Кант не уделил большого внимания этому вопросу, однако по отдельным замечаниям философа можно попытаться выяснить его позицию. Наиболее близко к рассмотрению этой проблемы Кант подходит в своем учении об эстетических идеях и в классификации искусств.

Эстетическая идея, по словам Канта, – это «представление воображения, которое дает повод много думать, причем, однако, никакая определенная мысль, т. е. никакое понятие, не может быть адекватной ему и, следовательно, никакой язык не в состоянии полностью достигнуть его и сделать его понятным». Такая идея противоположна «идее разума, которая, наоборот, есть понятие, которому никакое созерцание (представление воображения) не может быть адекватным» [5, с. 330].

Таким образом, Кант сопоставляет эстетические идеи (внутренние созерцания) и интеллектуальные идеи (понятия разума, которые можно выразить с помощью одного слова, термина). Эстетические идеи пытаются приблизиться к понятиям разума, однако отличаются от них наглядностью и полнотой, то есть большим количеством конкретных подробностей, которые невозможно передать в определенном понятии, не расширяя его до бесконечности [5, с. 331]. Иными словами, эстетическая идея – это художественный образ, всегда передающий всеобщее содержание с помощью уникального сочетания большого количества индивидуальных признаков. Понять художественный образ с помощью одного только разума невозможно, его надо увидеть, то есть воспринять чувственно. Кант пишет: «Поэт решается сделать наглядными идеи разума о невидимых существах, царство блаженных, преисподнюю, вечность, творение… или же то, для чего, правда, имеются примеры в опыте, как, например, смерть, зависть и все пороки, а также любовь, слава…, но что выходит за пределы опыта, чувственно представить посредством воображения, которое, следуя по стопам разума, стремится достигнуть максимума, представить с полнотой, для которой примеров в природе нет. И собственно, только в поэзии эта способность эстетических идей может проявиться в полной мере» [5, с. 331].

Следуя традиции, заложенной в эксплицитной эстетике А. Баумгартеном, который видел в искусстве и литературе особую форму познания мира (хоть и низшую по сравнению с философией и наукой) [6, с. 453–455], автор «Критики способности суждения» полагает, что различные искусства, оперирующие продуктами воображения, пытаются приблизиться к изображению понятий разума (интеллектуальных идей), а значит, обладают познавательным значением. Однако главная познавательная функция искусства, согласно Канту, заключается не столько в попытке передать некое объективное знание, а в другом: для создания художественного образа в искусстве используются эстетические атрибуты предмета (так Кант называет различные художественные детали образа, создающие связь между понятием, лежащим в основе этого образа, с другими понятиями). Поскольку эстетические атрибуты возникают в

воображении художника спонтанно, а не по законам логики, они дают «возможность мыслить больше, чем может быть выражено в понятии, определяемом словом, и дают эстетическую идею, которая указанной идее разума служит вместо логического изображения, но в сущности для того, чтобы оживить душу, так как она открывает ей виды на необозримое поле родственных представлений» [5, с. 332]. Именно это оживление познавательных способностей души благотворно воздействует на процесс познания.

Итак, искусство создает эстетические идеи, имеющие отчасти рациональное, отчасти чувственное содержание, предстающие перед внутренним взором человека в виде индивидуализированных художественных образов. Судя по приведенным выше словам Канта, в поэзии, как ни в каком другом искусстве, наиболее успешно реализуется способность эстетических идей формировать такие образы воображения. Философ вновь обращается к этой мысли, рассуждая о классификации искусств.

Изящные искусства Кант разделяет на словесные, изобразительные и искусства игры ощущений, и, хотя все они оперируют эстетическими идеями, автор «Критики» отдает первенство поэзии: «Из всех искусств первое место удерживает за собой поэзия (которая своим происхождением почти целиком обязана гению и менее всего намерена руководствоваться предписаниями или примерами). Она расширяет душу, давая свободу воображению и в пределах данного понятия из бесконечного многообразия возможных согласующихся с ним форм предлагая форму, сочетающую изображение понятия с таким богатством мыслей, которому не может быть полностью адекватно ни одно выражение в языке; следовательно, поэзия эстетически возвышается до идей» [5, с. 344–345]. Иными словами, Кант видит в литературе искусство, способное возбуждать воображение и создавать образы, по своей наглядности не уступающие образам визуальных искусств, но при этом превосходящие последние интеллектуальной насыщенностью. Большая по сравнению с восприятием других искусств работа воображения, которую требует литература, трактуется Кантом как благо, поскольку воображение – это свободная творческая деятельность. Кант пишет о поэзии: «Она укрепляет душу, давая ей почувствовать свою свободную, самодеятельную и независимую от обусловленности природы способность – созерцать и рассматривать природу как явление в соответствии со взглядами, которые сама природа не дает в опыте ни для [внешних] чувств, ни для рассудка, и таким образом пользоваться природой ради сверхчувственного» [5, с. 345].

Уникальность литературы среди других видов искусства была замечена и Г.В.Ф. Гегелем, который в своих «Лекциях по эстетике» (1818–1821) подводит итоги всей немецкой эстетической мысли XVIII века [7, с. 459]. У Гегеля искусство и, в частности, литература – это один из способов объективации идеала (абсолютного духа) в художественно совершенной чувственной форме. Эта идея становится у Гегеля основой для его системы искусств: они выстраиваются в его эстетике в своеобразную иерархию, положение в которой обусловливается соотношением в том или ином виде искусства материального и духовного начала. Чем более духовно искусство, то есть чем меньше оно связано с каким-либо материальным субстратом, тем выше его положение в этой иерархии [8, с. 16–19]. Литература (или, по терминологии Гегеля, искусство речи, поэзия вообще) – это «абсолютное истинное искусство духа и его проявления как духа. Ибо только речь в состоянии вобрать, выразить и поставить перед представлением все то, что сознание задумывает и духовно формирует в своей внутренней деятельности. По своему содержанию поэзия является самым богатым, самым неограниченным искусством» [8, с. 18]. Духовность поэзии обусловлена тем, что ее физическим выражением является звук, который, в отличие от музыки, существует не сам по себе, но наполняется конкретным содержанием, создавая различные представления и созерцания, то есть художественные образы [8, с. 18].

Гегель отмечает универсальность поэзии, способной передавать объективное содержание мира в эпосе, субъективность – в лирике, и показывать действие одновременно с объективной и субъективной стороны в драме [8, с. 19]. Это свойство делает поэзию всеобщим искусством, на всем протяжении истории процветавшим у всех народов.

Рассуждая об изобразительных возможностях поэзии, Гегель признает за ней способность к изображению и пространства, и временной последовательности событий. Однако нематериальность создаваемого поэзией мира накладывает на нее определенные ограничения в изображении физических реалий, поэтому она не должна быть перегружена подробностями и описаниями, не несущими никакого духовного содержания и затрудняющими целостное созерцание [8, с. 314–315]. Таким образом, несмотря на оригинальность эстетической концепции Гегеля в целом, в характеристике литературы и ее изобразительных возможностей философ следует традиции, заложенной Лессингом, и применяет понятия пространства и времени для анализа специфики поэтического творчества.

Идеи, высказанные немецкими мыслителями XVIII века, оказали большое влияние на дальнейшее развитие эстетической мысли в той ее области, которая касается морфологии искусств и описания свойств различных художественных языков и способов их взаимодействия. В целом, все упомянутые авторы сходятся на мысли о литературе как особом виде искусства, который обладает многими возможностями других искусств (таких, как живопись, музыка и др.), но, кроме того, располагает и специфическим сочетанием характеристик – интеллектуальной насыщенностью и способностью стимулировать воображение.

Список литературы

1. Асмус В.Ф. Немецкая эстетика XVIII века. М.: Едиториал УРСС, 2004. 312 с.
2. Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. Пер. Е. Эдельсона. М.: Огиз, 1933. 206 с.
3. Гете И.В. О Лаокооне. Пер. Н. Ман // Гете И.В. Собр. соч.: В 10 т. М.: Худ. лит., 1980. Т. 10. 512 с. С. 48–57.
4. Гердер И.Г. Критические леса, или Размышления, касающиеся науки о прекрасном и искусстве, по данным новейших исследований. Пер. Н.И. Бутовой // Гердер И.Г. Избранные сочинения. М.-Л.: Изд-во худ. лит., 1959. 392 с. С. 157–178.
5. Кант И. Критика способности суждения. Пер. Н.М. Соколова // Кант И. Соч.: В 6 т. М.: Мысль, 1966. (Философ. наследие). Т. 5. 564 с. С.161–529.
6. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. 835 с.
7. Гилберт К., Кун Г. История эстетики. Кн. 1–2. Пер. с англ. М.: Прогресс, 2000. 624 с.
8. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 2 т. Пер. Б.С. Чернышева, П.С. Попова и др. Т. 2. СПб.: Наука, 2001. 603 с.

GERMAN AESTHETIC OF XVIII CENTURY ABOUT PICTORIAL OPPORTUNITIES OF LITERATURE (FOR THE QUESTION ABOUT FORMATION OF THE THEORY OF THE INTERMEDIALITY)

I.B. Kazakova

This article deals with the views of G.E. Lessing, J.G. Herder, I. Kant and G.W.F. Hegel to the questions about specifics of the literature as an art that can reproduce visual forms. Using of aesthetic categories and concepts gives an opportunity to consider a question about pictorial opportunities of literature from the philosophic-theoretical point of view. At the analysis of works of German philosophers, special attention gives to the aesthetic comprehension of imagination problems, concepts of

space and time, problems of intellectual contemplation, the concept of the aesthetic idea. An author comes to a conclusion that consideration of literature as an art that born visual imaginary reality gives to I. Kant and G.W.F. Hegel an opportunity to integrate a theory of verbal art to their aesthetical conceptions and classifications of arts. Ideas of German philosophers of XVIII century proved fruitful for the further development of the theory of the literature and its intermedial connections.

Keywords: German aesthetic of XVIII century, G.E. Lessing, «Laocoon», J.G. Herder, I. Kant, «Critique of Judgment», aesthetics ideas, imagination, G.W.F. Hegel.

2.2. «ПРЕКРАСНАЯ ЭПОХА» «БЕРЛИНСКОГО ДЕТСТВА» В. БЕНЬЯМИНА

© О.В. Тихонова

Рассматривается книга Вальтера Беньямина «Берлинское детство…» как личностное свидетельство эпохи границы XIX–XX вв. Целью исследования становится установление на примере данного произведения элементов «рубежного сознания», приоритетов и механизмов индивидуальных составляющих культурной памяти. Используются историко-культурный, сравнительный, биографический и аналитический методы и приёмы. Анализируются ракурс (воспоминания о детстве) и стиль повествования (фрагментарный, эмоциональный, психологически усложнённый), акцентируются аллюзийные и символические доминанты текста. Делаются выводы об образе детства (в контексте времени и литературы) в эссе В. Беньямина.

Ключевые слова: «рубежная эпоха», модерн, эссеистика, эпохальное сознание, «маски времени», философская проза, биография

Книга немецкого писателя, философа, критика и переводчика Вальтера Беньямина «Моё берлинское детство на рубеже веков» (создавалась в 1930-х гг., издана посмертно в 1950 г.) являет собой пример художественно-биографической прозы, так ярко представленной в первой половине XX века в немецкоязычном литературном пространстве. Стремление осмыслить «эпоху рубежа», её ключевые моменты, осознать суть катаклизмов, сопутствовавших коренным переменам европейской и мировой истории, определить своё место в этом потоке, сносившем привычный миропорядок, − это стремление естественным путём приводило многих современников Беньямина и его самого в русло автобиографической литературы и близких ей форм. Автобиографическая проза – закономерный «слепок» с «биографии эпохи», но и «сгусток» индивидуального – сугубо личного, подчёркнуто субъективного −

её восприятия. Трагизм порубежного поколения и противоречивость мироощущения по-разному, порой полярно, реализовались в частных художественных практиках значительных писателей. Свидетельство тому – жизни и творчество ярких авторов первой половины века и их автобиографические книги разного плана – Т. Манна, Г. Манна, С. Цвейга, Г. Гессе, Г. Гауптмана, Э. Толлера. Центральное место среди этих произведений занимают, на наш взгляд, труды Т. Манна («Моё время») и С. Цвейга («Вчерашний мир»), которые удивительным образом, несмотря на разный посыл и обстоятельства создания, на личностные приоритеты авторов, создают целостное, яркое и дискуссионное, полотно «рубежной эпохи». Объединяющим фактором в них становится универсальный, историко-социальный (преобладающий у Манна) и эстетически-культурологический (преобладающий у Цвейга) ракурс анализа эпохального сознания, а основным лейтмотивом – мотив расставания с прошлым, ухода привычного «вчерашнего» мира, «заката Европы», кризиса гуманизма, конца «классической эпохи» искусства и духовности. Вальтер Беньямин несколько младше своих великих соратников по перу (род. 1892 г.). Хотя его писательские и теоретические воззрения свидетельствуют об иных (чем у Цвейга или Манна) предпочтениях, но его теория творчества, философская эстетика и литературная критика неизбежно тоже становятся свидетельством времени. Его собственное творчество синтетично, многогранно, полифонично и питается постоянным *интересом к философскому содержанию поэтического творчества и художественных форм* [4, с. 17], на что сам Беньямин указывал неоднократно. Исходя из этого, «в его работах бывает трудно провести границу литературности и нелитературности»[5].

Книга эссе «Берлинское детство на рубеже эпох» − характерный пример подобного подхода. Лаконичный, небольшой по размеру, фрагментарный и очень разнородный сборник коротких эссе представляет всё же удивительное единство. Он естественным образом вписывается в контекст нехудожественных текстов автора. Данная книга проникнута «нервными импульсами» эпохи [1, с. 140] и представляет характерный пример «застывшей диалектики» Беньямина, «мозаичного» стиля его «интеллектуальной эссеистики», «снимающей с предмета – слой за слоем – оболочки его смыслов, но сохраняющей способность к удивлению перед высвечиваемой тайной» [2, с. 13]. Стиль книги − фрагментарный, эмоциональный – соответствует особому ракурсу – это воспоминания о детстве, отталкивающиеся от особенностей детского восприятия мира. Теодор Адорно в примечаниях к этой изданной им книге Беньямина

подчеркнул, что она «…проникнута непосредственностью воспоминаний и скорбью о том невозвратимом, утраченном навсегда, что стало для автора аллегорией заката его собственной жизни» [1, с. 138]. Действительно, ностальгическое чувство перемежается здесь с историческим чутьём, личное – с эпохальным. Настроение печали сменяется светлой тоской, острый трагизм – (само)иронией. История – это течение жизни, но и история впечатлений от жизни маленького мальчика, данная во взгляде «снизу», со стороны, из «укрытия» своего мира. *Мне было важно*, − пишет автор, − *воссоздать картины, в которых отразилось восприятие большого города ребёнком из буржуазной среды* [3, с. 9].

Ракурс, свойственный автобиографической прозе в целом – ракурс воспоминаний – задаёт структуру и эстетику книги. Воспоминания здесь – это лирические и философские фрагменты, «*картины*» (Bilder), «*фотографии*», «*открытки*», оттиски реальности. Повествователь как бы «высвечивает» детали реальности, характеров, событий, «выхватывает» их из *тумана* памяти. Принцип *светотени*, свойственный кинематографу, особенно черно-белому (порождению этой же эпохи), работающий и в фотографии, применим, на наш взгляд, и к описанию словесной техники Беньямина. При этом автор не столько наблюдает, фиксирует детали, сколько передаёт *впечатления* от фактов, предметов, разговоров или явлений, «плетёт вязь» из мимолётных ощущений, ассоциаций, образов, порождённых детской фантазией. Такой символико-импрессионистский подход, реализующийся в тексте через своеобразный «поток» индивидуальных впечатлений и ощущений, доминирует в книге.

Концепт «*фотография*», играющий и здесь большую роль, в системе всего творчества В. Беньямина возникает в контексте характеристики творческих техник разных авторов и целых направлений в искусстве. Его статьи, затрагивающие проблему фотографии и кино – явлений, ясно отражающих основные тенденции в искусстве нового века, «эпохи технической производимости» ценностей и предметов искусства, служат одним из «ключей» к его эстетической теории вообще. В статье «Краткая история фотографии» задаются основные параметры восприятия этого вида искусства и новых технологий в контексте культуры. Здесь же автор рассуждает о магическом качестве моментального снимка, о сакральном и общедоступном в процессе технизации искусства. Мотив детской фотографии скрепляет и статью о Ф. Кафке, которая удивительно перекликается с «Берлинским детством» по многим параметрам. И, хотя в последнем не присутствует подобный мотив, но сама

структура книги и её стилистика наводят на мысль о единстве их «фотографического» принципа и важности его практически во всей совокупности литературно-критических текстов Беньямина. В «Берлинском детстве» «*фотографический*» принцип моментального «слепка» с реальности сталкивается с «принципом негатива» (термин наш – О.Т.): в «картинке» современного мира события и его реалии обретают контрастный («обратный») смысл, меняются местами его знаки, приоритеты, «общий» (фоновый) и «крупный» планы, заставляя неожиданно увидеть то, что видится только из необычного ракурса.

Лейтмотив *памяти* закономерно выстраивает всю книгу и соотносится с целостной культурной памятью эпохи и рубежным сознанием как особым психолого-культурным комплексом. Но память героя фиксирует не глобальные, а сугубо личные, «малые» события − встречи, разговоры, праздники и будни, появление и исчезновение родственников, рассматривание домов и людей на улицах, подготовку уроков, наблюдения за людьми. Память героя останавливается на предметах, растениях, замечает цвет, свет, запахи и звуки. Но также в повествовании постоянно акцентируется мотив *перехода*, «перетекания» одного состояния, впечатления в другое. При этом автором обыгрывается ощущение важных для него «границ» − детскости и взрослости, своего и чужого, привычного и нового, близкого и далёкого, приятия и отторжения.

Детский взгляд на мир передаётся через продуманный отбор и структурирование материала. Возникают специфические «ориентиры» для героя – знаки детского восприятия. Это особая оптика повествования, восприятие времени, традиции и установки «большого» мира, запреты и обязанности.

Важное значение для восприятия всего текста имеют пространственно-временные координаты. Берлин выступает здесь как место действия, с его топографией и приметами эпохи, где *место и время обретают самих себя и примиряются друг с другом* [3, с. 14]. При этом фиксируются «места памяти», знаковые для любого берлинца (Тиргартен, Колонна победы на Кёнигсплатц, Пергамский музей, «Императорская панорама», Остров Руссо). Даже семейная «карта» предстаёт через городские топографические характеристики: престарелые тётушки-«феи» живут «на углу Штеглицерштрассе и Гентинерштрассе», *которые остались почти не затронутыми переменами последних …десятилетий* [3, с. 37]; бабушка живёт в *квартире высокой знати*, точный адрес которой (*Цветочный двор, 12*) не только указан, но и обыгран – она представляется в детских фантазиях феей, обитающей в сердцевине *цветка*

из плюша (любимом кресле − эпицентре её старинного дома и последнем пристанище). Но город – это ещё и огромный лабиринт, в котором есть заповедные и родные западные буржуазные кварталы, старый прусский город «благородных сословий» и город нищих, есть свои «верх» и «низ», *лестницы и колоннады*. Город – это и *лес* с запутанными *тропами*, в котором можно заблудиться.

В берлинском пространстве Беньямина сердцевину составляет *малый мир* детства – или «ближний круг» привычек, привязанностей, увлечений, местечек и *укромных уголков*, а также людей. Один из центральных мотивов в книге – мотив дома, «сужающийся» до мотива комнаты-убежища (детской или маминой комнат, гостиной с новогодней ёлкой, комнат-«музеев» в домах бабушки или тётушек, лоджий в старинных «добропорядочных» домах). Враждебным, наоборот, выступает пространство открытое или увеличенное в площади, «давящее» на ребёнка (здесь это улицы, бассейн, физкультурный зал). Оно заполняется чужими людьми, настораживает или пугает. «Личный круг», напротив, требует одиночества, он самодостаточен. Но иногда и он тоже может сопрягаться со страхами. Их приносят ночь, сны и фантазии, болезнь или неизвестность. Например, важнейшее место в этой книге, но и в других трудах В. Беньямина, занимает лейтмотив «*горбатого человечка*», преследующего его и символизирующего «ночные стороны» реальности, но и творческие конфликты индивидуального сознания. Романтические аллюзии здесь очевидны. «Гофмановский код» мерцает в повествовании Беньямина, реализуется в разных плоскостях, сознательно акцентируется автором. И особенно ярко проявляется на уровне контраста предметного и фантазийного, в сталкивании идеальных образов и повседневной реальности, городской «поэзии» и «прозы», домашней жизни и ментальных комплексов, детского и взрослого миров и мировоззрений.

Такую же особую функцию выполняют и лейтмотивы *чтения* и «тяги к словам», к «беззвучным историям» из книг, пронизывающие весь текст. Чтение у Беньямина – не только одно из увлечений детства, способ расширить свой мир, «подпитать» фантазию, но и способ выстроить своеобразную «защитную скорлупу» для себя и своего мира: *Эту тягу побуждали во мне слова. Но только те, которые выражали моё сходство не с хорошими детками, а с комнатами, предметами обстановки, одежды. Я был исковеркан своим сходством со всем, что меня окружало. Я жил в девятнадцатом столетии, точно моллюск в своей скорлупе, а ныне оно лежит передо мной пустое, как мёртвая раковина*» [3, с. 72].

Время и память у Беньямина «цепляются» за самое простое, но и за неуловимое. Ход времени фиксируется в вещах и людях, сплетаясь не только в картину детства, но в картину времени вообще, передавая основное ощущение – «стародавнее чувство» «*буржуазной надёжности*», «*основательности*», «*спокойствия*», с которым ассоциируется у автора эпоха детства и рубежа веков, *преисполненная веры в себя и собственную долговечность* [3, с. 62]. И с тем большей тоской, даже как личную трагедию, он констатирует конец этого мира: *Нам никогда не удаётся полностью вспомнить что-то забытое. И, наверное, это хорошо. Потрясение от возврата чего-то утраченного оказалось бы столь сокрушительным, что в тот же миг мы перестали бы понимать свою недавнюю тоску по утрате. А так мы понимаем её, и понимаем тем лучше, чем более глубоко в нас самих таится забытое. Возможно, эта готовность забытого возродиться происходит лишь оттого, что в нём живут давно утраченные привычки, обычаи, к которым уже нет возврата. Возможно, тайна, благодаря которой забытое не покидает нас, заключается в том, что оно содержит мельчайшие осколки наших рассыпавшихся панцирей* [3, с. 120]. Восстановление «целостности» возможно в индивидуальном сознании, с помощью механизмов памяти человека, современного «рубежной эпохе». Т. Манн отметил парадоксы такого сознания, цепляющегося за устойчивое «старое» и критически воспринимающего «новое», но и определил его преимущество, которое *состоит главным образом в том, что тот, чья жизнь захватила две эпохи, познаёт непрерывность, постоянство движения исторического процесса…* [6, с. 344].

Список литературы

1. Адорно А. Послесловие // Беньямин. В. Берлинское детство на рубеже веков. М.: ООО «Ад Маргинем пресс». М., Екатеринбург: Кабинетный учёный, 2012. С. 138−142.

2. Белобратов А. Предисловие // Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе / Пер. с нем. и франц. Составление, предисловие и примечания А. Белобратова. СПб.: Symposium, 2004. С. 7−15.

3. Беньямин В. Берлинское детство на рубеже веков. М.: ООО «Ад Маргинем пресс». М., Екатеринбург: Кабинетный учёный, 2012. 144 с.

4. Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе / Пер. с нем. и франц. Составление, предисловие и примечания А. Белобратова. СПб.: Symposium, 2004. 482 с.

5. Ромашко С. Детская фотография. О мотивах детства у Вальтера Беньямина // Логос. № 3. 2000. [Электронный ресурс]. − Режим доступа http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_3/06.htm (дата обращения 12.11.2016).

6. Манн Т. Моё время // Манн Т. Аристократия духа. Сборник очерков, статей и эссе / Пер. с нем. С. Апта, В. Бакусева и др. М.: Культурная революция, 2009. С. 341−361.

«BELLE EPOQUE» OF «BERLIN CHILDHOOD» BY W. BENJAMIN

O.V. Tikhonova

This paper examines *Berlin Childhood…* by German philosopher and writer Walter Benjamin as a personal testimony of the «threshold epoch» between the late XIXth and early XXth centuries. The purpose of the study is to determine the elements of the «epoch-making consciousness», as well as priorities and mechanisms of individual components of cultural memory. The author uses historical, cultural, comparative, biographical and analytical methods and techniques. The paper analyses the essay's narrative perspective (childhood memories) and style (fragmented, emotional, psychologically complex), emphasises allusive and symbolic dominants in the text. The paper draws conclusions about the image of childhood in the context of time and literature in B. Benjamin's essay.

Keywords: «threshold epoch», modernism, essayistics, epoch-making consciousness, «masks of time», philosophical prose, biography.

2.3. ДУХОВНАЯ КУЛЬТУРА ВОСТОКА В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ ГЕРМАНА ГЕССЕ

© И.В. Чепурина

Мировоззренческая парадигма немецко-швейцарского писателя Германа Гессе формировалась во многом под воздействием культурных духовных ценностей Востока. В разделе рассматривается вопрос влияния восточных идей на жизнь и творчество Германа Гессе. Обращаясь к истокам восточной культуры, главным образом к индийской и китайской, писатель создает собственную картину мира, основой которого и послужили религиозно-философские учения Востока. Автор исследует процесс формирования взглядов писателя под воздействием ориентальных духовных ценностей. Анализируются биографический материал и творческая деятельность писателя, отмечаются важные этапы становления духовного развития. Делается вывод о значимости Востока в мировосприятии Гессе.

Ключевые слова: Восток, восточная философия, синтез культур, буддизм, дзэн-буддизм, Герман Гессе.

Литературно-поэтическое творчество, публицистическая и философская деятельность отражают неразрывную связь восточной культу-

ры с жизнью Германа Гессе (1877–1962 гг.). Важным для понимания многоликого Востока в мировоззрении Гессе представляется высказывание в повести «Путешествие к стране Востока» 1932 года: «… Ибо нашей целью был не просто Восток, более того: наш Восток был не просто страной, не чем-то географическим; это была родина и юность души, это было Везде и Нигде, это было слияние всех времен» [1, с. 364]. Восток, являющийся неотъемлемой частью тонкого мировидения Германа Гессе, воплощается на страницах многих произведений писателя.

Как известно, Европа вступила в 20 век разобщенная и раздробленная, отпавшей от христианства и потерявшей гуманистический идеал. Над апокалиптическим западным небом путь вочеловечевания видится в переосмыслении духовного опыта, в поиске индифферентного абсолюта, неких вечных недвижных начал. В попытке найти духовный исток и душевное обновление Герман Гессе обращается к восточной религиозно-философской мысли.

Первое культурное приобщение Гессе к индийской духовной сокровищнице берет свое начало из детства писателя. Он родился в почтенной и в высшей степени образованной протестантской семье, в которой два поколения вели миссионерское служение в Индии. Герман Гундерт, дед Германа Гессе, известный ученый-востоковед, миссионер, знаток индийских языков, составитель малаялам-английского словаря, автор перевода Библии на малаялам, был предан сфере своих научных интересов – Индии, индийской культуре и языкам. По признанию Гессе, дед всегда являлся для него духовным наставником. Мать Германа Гессе, Мария (Гундерт), родилась в Индии и занималась миссионерской деятельностью на протяжении многих лет. Она вышла замуж за Иоганесса Гессе, догматичного протестанта, писавшего религиозно-дидактические трактаты, который так же служил миссионером в Индии. Выросший в атмосфере восточного колорита, Гессе с детства полюбил восточный мир.

В начале своего творческого пути писатель испытал определенное влияние романтиков, для которых Восток представлял огромный интерес. В этой связи представляется возможным высказать предположение, что образ Востока как земли своего рода магического флёра усилен и подкреплен в сознании Гессе идеями романтизма. Кроме того, свое самое пристальное внимание Гессе обратил на взгляды И. Гёте, позднее сознание которого было направлено на арабский Восток и которым была высказана идея «о возможности и необходимости синтеза культур Востока и Запада, а значит, их равноценности» [2].

Как известно, на интеллектуальный мир начала 20 века глубокое влияние оказали философские учения Фридриха Ницше и Артура Шопенгауэра. Интерес к древней культуре, в частности восточной, у этих мыслителей вытекает из критики европоцентрического сознания. Восток является родиной Сверхчеловека в работе Ницше «Так говорил Заратустра», которую Гессе прочитал в юности. Позднее в 1904 году в возрасте 27 лет он знакомится с работами Шопенгауэра, признававшего философскую ценность индийской мысли. Идея призрачности мира, мира как представления, повторяющаяся на страницах шопенгауэровских сочинений, тесно соприкасается с главной ведийской идеей об иллюзорности мира [3]. Философский поиск Шопенгауэра, несомненно, оказал мощное влияние на молодого Гессе. Гессе поднимается на новую ступень сознания, с высоты которой он всматривается в недра восточного наследия.

Он обращается непосредственно к содержанию индийских текстов Восточной культуры. В 1905 году Гессе открывает для себя «Бхагават-Гита» в переводе 1903 года известного немецкого теософа Франца Гартмана, знакомится с произведением буддолога Германа Ольденберга «Будда, его жизнь, учение и община», опубликованное в Германии в 1881 году, читает индолога Пауля Дойссена, который впервые перевел «Шестьдесят ведических упанишад» в 1897 году, а так же «Речи Гаутамы Будды» переведенные Карлом-Ойгеном Нойманом в 1896 году [4, с. 74]. Благодаря востоковедной литературе Гессе подробно ознакомился с концепцией единства Брахмана и Атмана, идеей круговорота жизни сансара, законом воздаяния карма, медитацией и другими важными учениями индийской религиозно-философской традиции. Почерпнутая мысль Индии, давшая простор его духовным исканиям и воображению, нашла свое первое отражение в рассказе 1907 года «Легенда об индийском царе».

Оглядываясь на Европу, лишенную монолитного фундамента, осенью 1911 года Гессе вместе со своим другом художником Гансом Штурценеггером отправляется в путешествие к берегам Индии с целью увидеть страну, в которой могут быть реализованы его духовные запросы относительно идеи целостности не только отдельной разрозненной личности, но и всего человечества. Однако его путешествие ограничилось лишь территорией известной как Ост-Индия (Юго-Восточная Азия). Он посетил остров Суматра, Сингапур, Цейлон, остров Борнео в Малайзии, Малайский полуостров, государство Бирма на полуострове Индокитай. Его описание путешествия в сборнике «Из Индии» 1913 года позволяет предположить, что реальная встреча с духом Востока,

который он так мечтал увидеть и познать, не состоялась. Встреча не состоялась, потому что вместо богатой духовной сущности, он увидел жизнь неимущих и униженных, их нищету и вместе с тем раболепную покорность. Изнурительный зной и грязь лишь усилили отвращение Гессе. Восток, в котором он искал мощь, встретил его, напротив, немощью. Однако спустя десять лет письмо к Ромену Роланду от 6 апреля 1923 г. раскрывает совершенно иное отношение к этой поездке: « .. the trip itself is really a disappointment – that is at the time, because later it bore most beautiful fruct» [5] («…поездка принесла действительно разочарование, это так, но все для того, чтобы позднее она принесла самый красивый фрукт» – перевод мой И.Ч.) Следует предположить, что этим фруктом стал роман «Сиддхартха», опубликованный в 1922 г.

Находясь в городе Канди, расположенном в Цейлоне, он посетил священный Храм Зуба Будды. Старейшей школой буддизма тхеревада, практикуемой в большей части Юго-Восточной Индии, он не был впечатлен, поскольку ему показалось, что она имеет сходство с католицизмом. По мысли Гессе, священная доктрина превратилась в идолопоклонничество с отсутствием веры. Храмы не имеют иной цели кроме как служить объектом фотографирования [5]. Восточная мудрость покоится на механистичности аскетизма. В «Индийских сказках» 1914 года он пишет: «Под стать набожности индусов, заключающейся преимущественно в самолишениях и самоотречениях, их (сказок) ученость уводит в удивительно нереальную страну чистых формальностей» [6, с. 44].

В связи с этим представляется важным отметить рассказ «Роберт Эгион» 1911 года, который впоследствии входит в сборник «Из Индии». В рассказе прослеживается неоднозначная позиция Гессе относительно западных и восточных религиозных представлений. Он выражает несогласие, что индусы, носители древнейшей религии, должны быть обращены в христианство, в частности посредством миссионерской деятельности, аналогичным образом он так же не поддерживает идею принятия восточной религии европейцами. Гессе указывает, что христианские религии, в особенности «вселенская католическая церковь» [7, с. 130] притесняют и попирают другие народы, в частности индийский. С другой стороны, духовная жизнь индийского народа, которая предопределена религиозной составляющей, для Гессе остается непостижимой в силу своей чрезмерной формализации*: ... в Лондоне даже в дни великих церковных празднеств нельзя было увидеть и сотой доли того благочестия, какое являлось здесь взору на каждом шагу и в самые обычные будни: повсюду были храмы, изображения богов, молитвы и жертво-*

приношения, церемонии и шествия, молящиеся и жрецы. (..) Где же бог, которому поклоняются все эти заблудшие? Каков его облик, какой из множества культов самый древний, самый священный и чистый? Этого никто не знал, и самим индийцам это было совершенно безразлично [7, с. 141]. Таким образом, религия являет собой некое действо и отсутствует как духовный опыт.

Впоследствии взгляды Гессе на религию претерпевают изменения. Как свидетельствуют различные эссе и письма Гессе, он переосмыслил свои суждения относительно Востока. Так в эссе «Воспоминания об Азии» 1914 года он пишет: «The whole East breathes religion in a way the West breathes reason and technology» [3] (*Весь Восток дышит религией, как Запад дышит разумом и технологией* – перевод мой И.Ч.) Технологичный Запад с его рациональным познанием, по мысли Гессе, пренебрегает спиритуализмом, которым пропитана вся Восточная культура. «*Нет ничего вовне, нет ничего во мне, ибо то, что вовне, то и во мне»* [8] – это основополагающая идея главного героя Эрвина в рассказе 1920 года «Внутри и снаружи».

Ключевым размышлением о Востоке, свидетельствующем о коренной трансформации антропологической концепции во взглядах Гессе, является содержание эссе «Besuch aus Indien» («Гость из Индии» перевод мой И.Ч.) 1922 года. В нем он отмечает, что впервые приехав в Индию, одиннадцать лет назад, он чувствовал некую невидимую вуаль между ним и индийской средой. Он шел по искомому пути с целью обретения индийского духа. Однако ни корабль, ни поезд не привели его в Индию. До желанного места он смог добраться только благодаря своему внутреннему самостоятельному поиску и *в итоге объединил Европу и Индию в душе, пройдя через долгий путь страданий, тревог, войны и отчаяния*. С этого времени он больше не стремился попасть на индийские улицы, как не стремился стать буддистом или даосистом**.** Это было для него неважно. Он осознал, что тысячи поклонников Лао-цзы имели меньше знаний о Дао, чем Гёте, не употреблявшего слово «Дао». Когда он освободился от желания найти реальный путь к восточной мудрости и культу, только тогда Будда и Лао-цзы стали звучать отчетливо и знакомо [3]. Думается, что такое новое гуманистическое понимание отчасти продиктовано знакомством Гессе с психоаналитиком Карлом Юнгом, интересующимся психологической составляющей Восточной культуры. Юнг в эссе «К психологии восточной медитации» отмечает: «Мы делаем выводы относительно внутреннего мира на основании полноты внешних впечатлений. Мы даже выводим содержание внутреннего из

внешнего (..) В Индии этот принцип, кажется, не работает. Индийские мышление и образность лишь явлены в чувственном мире, но не выводятся из него» [9, с. 21]. Безусловно, нельзя отрицать ту важнейшую роль, которую оказал психоанализ в духовной жизни Гессе. Непосредственно с практикой психоанализа Гессе познакомился в 1916 году благодаря психоаналитическим сеансам Иозефа Бернхарда Ланга. Глубинная психология помогла выстроить мистический мост, связывающий Восток и Запад в сердце Гессе. Уже в 1917 году в эссе «Рождество» он отметит, что голос Бога невозможно услышать в Синае или в библии, точно так же любовь, красота и священная сущность находятся не внутри христианства, древнего мира, Гёте или Толстого – все добродетели спрятаны внутри каждого. По мысли Гессе, это единственная непоколебимая правда [3].

Путь к «индивидуации» для достижения «самости» воссоздан в романе «Сиддхартха», опубликованном в 1922 году. В нем Гессе предпринимает попытку синтеза восточного и западного мышления. Более того, буддизм преломляется во взглядах главного героя Сиддхартхи. Помимо индийских мотивов, в романе также присутствует доктрина «внезапного просветления», которая являлась фундаментальной в китайском учении Хуэй-нэна. Как отмечает Адриан Хсиа, у Гессе наблюдается схожесть размышлений с учением Дацзянь Хуэй-нэна, шестым патриархом китайского чань-буддизма [5].

Его восхищение китайской культурой возникло еще в 1907 году благодаря влиянию отца писателя. Гессе обращается к Лао-цзы и каноническому тексту «Дао-дэ-цзин», в котором дается обоснование понятия «Дао». Работы Ричарда Вильгелма, известного переводчика и исследователя в области китайской культуры, глубоко впечатлили Гессе. Писатель с этого времени становится поклонником китайской мысли. Во время поездки в Индию он также был и в Кита. В 1911 году пишет: «Китайский мир подарил мне удивительное впечатление единства расы и культуры» [10]. Немецкие работы, посвященные китайской культуре, являлись живительным источником в период I Мировой войны. Древняя китайская книга «И-Цзин» («Книга перемен») и сочинения таких крупных мыслителей как Конфуция, Лао-цзы, Мен-цзы всегда соседствовали у Г. Гессе на полках наряду с европейскими и индийскими текстами. Китайской культуре он посвятил ряд своих эссе под названием «Китайская литература». В эссе «Любимые книги» 1945 года Гессе пишет: «Но только прожив на свете больше тридцати лет, я узнал что существует чудесная китайская литература и особенная, китайская ветвь человече-

ского рода и человеческого духа, которая стала для меня дорогой и любимой, и не только – она даровала духовный приют и вторую родину» [6, с. 22]. Духовная привязанность Гессе к Китаю объяснялась тем, что в Китае, в отличие от Индии, жизнь не была оторвана от реалий, философские системы имели рационально-практическую направленность, и китайская мудрость, рожденная из опыта, была сопряжена с юмором.

С учением дзэн-буддизма Гессе познакомился уже в зрелом возрасте. В первую очередь, это было обусловлено состоянием востоковедения конца 19 – начала 20 века. Первая опубликованная работа на Западе, посвященная дзэн-буддизму, под названием «Введение в дзэн-буддизм» была написана японским философом Дайсэцу Судзуки в 1934 году. В 1939 году книга впервые была переведена на немецкий язык [4, с. 162]. В своем эссе «Любимые книги» 1945 года Гессе отмечает: … *Дзэн, этот цветок, произрастающий также на почве буддийской Индии и Китая, но лишь в Японии расцветший во всей своей красе. Дзэн я отношу к ценнейшим благам, какие когда-либо обретали народы, ибо его мудрость и практическое значение достигают тех же высот, что у Будды и Лао-цзы* [6, с. 23]. Однако углубленное изучение дзен-буддизма началось намного позже в 1960 году. Этот год отмечен важным событием в биографии Гессе, поскольку его двоюродный брат Вильгельм Гундерт опубликовал свой перевод собрания китайских гунаней «Би Янь Лу». «Би Янь Лу», что в переводе означает «Записи лазурной скалы», является выдающимся произведением мировой религиозной литературы. Именно с этого текста, который восходит своими корнями к китайской школе чань 8– 9 веков, Гессе пытается приблизиться к пониманию сущности дзэн-буддизма. Дзэн, представляющий собой интеграцию буддизма и даосизма, во многом был созвучен эклектическим идеям Гессе, и, по сути, стал для него не открытием, а подтверждением. Ярким примером соединения всеобъемлющих антитез является роман «Игра в бисер», опубликованный в 1943 г, в ретроспективном взгляде на который Гессе в вымышленном письме 1960 года Йозефа Кнехта Карлу Ферромонте пишет: «with Zen the essence of Buddha acquired a Chinese face» [4, с. 166] (*с дзэном сущность Будды приобрела китайское лицо* – перевод мой И.Ч.)

Разговор о Востоке представляется неполным, если не добавить нотку значимости японской культуры. По признанию Гессе, Япония не так сильно занимала его ум, но, тем не менее, была также проводником в духовных лабиринтах. Как отмечает, Пауль Ноак, Гессе видел Японию как страну «с менее оригинальной, но более пробивной и способной

постоять за себя культурой» [10]. Прежде всего, его восхищала краткость и простота японской поэзии. Японское хайку, представляющее собой семнадцатисложное стихотворение, он считал чудесным изобретением, после чтения которого лучше не читать немецких поэтов, поскольку «наши стихи покажутся безумно напыщенными и ходульными» [6, с. 24].

Таким образом, религиозно-философские системы Востока оказали огромное влияние на модификацию сознания Гессе и на его постоянный поиск внутренней духовной гармонии на пути самосовершенствования. Восточная культура, прочно воцарившаяся в жизни Германа Гессе с ранних лет, до последнего вздоха являлась неисчерпаемым источником мысли и силы, ибо «верных и преданных всегда непрестанно влекло на Восток, на родину света» [1, с. 355].

Список литературы

1. Гессе Г. Степной волк. Сиддхартха. Путешествие к земле Востока. М.: АСТ, 2016. 414 с.

2. Малахова Н. Н. Трансформация представлений о Востоке в западной культуре [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.torchinov.com/торчиновские-чтения/четвертые-торчиновские-чтения/малахова-н-и-трансформация-представлений-о-востоке (дата обращения 28.10.2016)

3. Baumann G. Hermann Hesse and India. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.gss.ucsb.edu/projects/hesse/papers/baumann-hesse-and-india.pdf (дата обращения 17.10.2016)

4. Cornils I. A companion to the works of Herman Hesse. NY.:Camden House, 2009. 438 с.

5. Hsia A. Catholicism. Protestantism versus Hinduism. Buddhism on Hesse's transcultural reception [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.ces.in.th/PDF/BPaper-Hsia.pdf (дата обращения 14.10.2016)

6. Гессе Г. Магия Книги. СПб.: Лимбус Пресс, 2010. 334 с.

7. Герман Г. Собр. соч: в 4-х т. Т. 1.: повести, сказки, легенды, притчи. СПб.: 1994. 594 с.

8. Гессе Г. Внутри и снаружи. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://royallib.com/read/gesse_german/vnutri_i_snarugi.html#0 (дата обращения 30.10.2016)

9. Юнг К.Г. О психологии восточных религий и философий. М.: Медиа, 1994. 256 с.

10. Ноак П. Политическая карта Германа Гессе. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.hermann-hesse.de/files/pdfs/ru_religion.pdf (дата обращения 27.10.2016)

THE SPIRITUAL CULTURE OF THE EAST IN THE LIFE AND WORKS OF HERMAN HESSE

I.V. Chepurina

The worldview paradigm of German-Swiss writer Herman Hesse was developed under the influence of Eastern cultural spiritual values. The article considers the impact of Eastern ideas on the life and works of Herman Hesse. Turning to the origins of the Eastern culture, mainly Indian and Chinese, the writer creates his own view of the world based on religious and philosophical beliefs of the East. The author of the article investigates the process of building of the writer's mindsets owing to the oriental spiritual values. Analyzing the biographical materials and creative activity of the writer, the most pivotal stages of his personal spiritual development are marked. The article concludes the significance of the East culture in Herman Hesse's world perception.

Keywords: the East, Eastern philosophy, synthesis of cultures, Buddhism, Zen Buddhism, Herman Hesse.

2.4. ЭЛИАС КАНЕТТИ И ФРИДРИХ ГЕББЕЛЬ: ТЕКСТОВЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ И ЖАНРОВЫЕ ПРОТИВОРЕЧИЯ

© Н.Ф. Зиганшина

Рассматриваются «Заметки» немецкоязычного писателя Элиаса Канетти в контексте традиций мировой афористики: проблема самоидентичности, открытость другим культурам, способность к превращениям, афористичный характер мышления, тема смерти и т.д. осмысливается интертекстуальность произведений Канетти, а также влияние немецкого поэта и драматурга Фридриха Геббеля на творчество Канетти. Дан подробный анализ сходства и различий между «Заметками» Канетти и «Дневниками» Геббеля. Делается вывод о том, что в основе афоризма лежит принцип деконструкции, благодаря чему он всегда остается новым и неожиданным и, в отличие от философских высказываний, не привязан к определенной эпохе. С этой точки зрения Фридрих Геббель не был афористиком, он писал дневники, а Канетти строго разделял эти жанры: дневники, заметки, записные книжки.

Ключевые слова: Элиас Канетти, «Заметки», Фридрих Геббель, «Дневники», интертекстуальность.

Канетти, который с жадностью впитывал литературные произведения прошлого и настоящего, в своем творчестве хотел познать все с самого начала, писать бессистемно, свободно, не связывая себя жесткими установками. Для этого он ещё шестнадцатилетним юношей завел две

тетради: первую для набросков к будущим произведениям, а во вторую он записывал все остальное, то есть личные наблюдения, мысли, цитаты и т.д. Впоследствии именно эта вторая тетрадь дала начало дневникам и «Заметкам», которые автор создавал на протяжении более пятидесяти лет.

В одном из наиболее часто цитируемых выражений «Великие авторы афоризмов читаются так, будто все они хорошо знали друг друга» [1, с. 258] Канетти указал на отличительную особенность поэтики афористических высказываний. А именно на то, что жизненный материал переносится в такую языковую форму, при которой афоризм, зависящий в своей основе от времени и личности автора, трансформируется в универсальное и обобщенное высказывание, не скованное временем и пространством. То есть, по мнению Канетти, при создании афоризмов, в поисках идеальной формы необходимо ориентироваться на опыт предшественников, на лучшие образцы афористичных произведений. Интертекстуальность малой прозы Канетти, наличие реминисценций не вызывает сомнений, «Заметки» предстают как «семейный альбом мировой литературы» [2, с.108].

Дневники Кристофа Фридриха Геббеля были впервые изданы в 1885 и охватывают всю жизнь писателя с 20-летнего возраста. Геббель стал вторым немецким афористиком (после Лихтенберга), афористический дневник которого высоко оценил Канетти: «Любишь их потому, что там почти нет страницы, на которой не нашлось бы чего-либо, касающегося лично тебя» [3, с. 54]. В записи от 1967 года, после того как Канетти с разницей в неделю прочитал «Черновики» Лихтенберга и дневник Геббеля, он проанализировал свое отношение к ним: «Он (Лихтенберг) ближе мне, чем Геббель, возможно причина этого в том, что записи Лихтенберга соответствуют моему понятию о заметках, в то время как Геббель в действительности пишет дневник, который *также* пронизан внезапными мыслями (…) Мысли Лихтенберга чище, они здесь по собственной воле. У Геббеля всегда есть задние мысли, что он, возможно, может с этим что-то сделать. Расточительность Лихтенберга сильно привлекает меня, в Геббеле есть некая бережливость. Несмотря на это, я не знаю другого немецкого дневника, который бы значил для меня так много» [4, с. 206].

По нашему мнению, «Заметки» Канетти нельзя считать дневником, поскольку здесь отсутствуют такие основные признаки данного жанра, как реализм, синхронность описываемых событий, центральная пространственно-временная позиция автора. Диалог с «жестоким партне-

ром», который Канетти ведет в дневнике, продолжается и в «Заметках». «Навязчивые идеи» Канетти или такие «дневниковые темы», как процесс работы над сочинением «Масса и власть», тайна превращения, смерть, встречи с людьми из разных стран и пр., характерны и для «Заметок», только здесь они отличаются меньшей конкретностью и отсутствием имен. Единственная тема, которая занимает много места в дневниках, но практически полностью исключена в «Заметках», это болезни, операции, надежда и отчаянье, то есть борьба за жизнь самых близких для Канетти людей. В многочисленных тетрадях заметок также встречаются записи явно дневникового характера. Позднее, перечитывая свои заметки, Канетти помечал их на полях «Tb.», то есть «Tagebuch».

П. фон Матт, исследуя особенности фантастических афоризмов, выделяет Канетти, Геббеля и Лихтенберга как единственных мастеров данного жанра в немецкой литературе. По его мнению, фантастические афоризмы полностью отсутствуют у Ницше, французских моралистов, Гете, иногда встречаются у Крауса и Кафки. Эта особенность увлекает фон Мата, и он признает необходимость тщательного изучения «очевидной близости» Канетти и Геббеля [5, с. 27].

Геббель был одним из любимейших авторов Вецы, первой жены Канетти, она пыталась обратить его внимание на дневники Геббеля, но тщетно. Только после ее смерти, читая в 1967 году издание дневников Геббеля из ее личной библиотеки, он натолкнулся на фразу: «Кто считает себя в этом мире лишним, тот не может быть лишним» [цит. по: 6, с. 186]. Напротив этой фразы Веца написала: «Спасибо». С. Ханушек полагает, что это открытие натолкнуло Канетти на мысль, что и его «Заметки» можно признать самостоятельным произведением [6, с. 186].

В распоряжении фон Матта оказались два издания дневников Геббеля, которые принадлежали Канетти. На страницах этих книг Канетти подчеркнул примерно 30 высказываний, то есть провел «вторичную селекцию» (термин Т. Лаппе) – отобрал наиболее близкие ему лично мысли. Например: «Когда у человека самое мягкое настроение? У меня, по крайней мере, тогда, когда я уступаю дорогу дождевому червю, вместо того, чтобы его раздавить» [5, с. 40]. Некоторые фразы Канетти комментирует, но только одну он дважды подчеркнул и поставил восклицательный знак: «Наполеон убил примерно 500 000 человек и вместо этого на свет произвел только одного!» [7, с. 40]. Фон Матт считает, что это было решающее изречение – «Так за одну секунду Канетти нашел брата» [8, с. 68], с которым его объединило неприятие возможности убийства.

Фон Матт в целом согласен, что у Канетти и Геббеля есть много общего, свой тезис он подкрепляет следующим экспериментом: он дает

несколько изречений и предлагает угадать, которые из них принадлежат Геббелю, а какие Канетти [8, с.60–61].

Конечно, этот эксперимент не может претендовать на научную точность, но даже у исследователей творчества Канетти возникают сомнения, поскольку любое из представленных предложений мог написать Канетти.

Краткость и яркость формулировок, открытость необычных, смелых мыслей у Геббеля и Канетти имеет разные основы и цели. Как считает фон Матт, «Геббель таким образом освобождается от обязательности своего мышления, что приносит ему страдания. Хотя он и рассматривает их неотъемлемую часть правды. Его цель состоит в том, чтобы представить мир простым, как алфавит (…) Канетти напротив видит свою задачу в борьбе с теоретической скелетизацией мира, с изображением истины в форме алфавита» [8, с. 68]. Уникальность и сила мыслей Канетти в том, что он ничего не объясняет: «До чего же неприятно *разъяснять* задуманное: будто берешь сказанное назад» [9, с. 312]. Так, например, Канетти вводит понятие «превращение» («Verwandlung»), не давая его объяснения его сути.

Канетти мыслит скачками, без системы, истина у него предстает как внезапный поразительный результат работы мозга. Эта неожиданность действует так убедительно, как ни одно доказательство. У Геббеля все иначе, для него истина базируется на системе. Но иногда против его собственной воли у него возникают бесконтрольные, беспорядочные мысли, они даются ему тяжело, «он их стесняется, как полуодетый дворянин, явившийся ко двору короля Филиппа» [5, с. 398].

Принцип деконструкции лежит в основе афоризма, благодаря этому высказывание остается новым и неожиданным всегда, в отличие от философских концепций афоризмы не привязаны к определенной эпохе. Система, в свою очередь, логична и не может менять значение, поэтому Геббель не был афористиком, он писал дневники, а Канетти строго разделял эти жанры: дневники, заметки, записные книжки.

В принципиальном для Канетти вопросе об отношении к смерти Геббель также не является его единомышленником. Например, следующее высказывание Геббеля «не просто перетерпеть смерть, но и наслаждаться ею» [5, с. 77] вызвало у Канетти только возмущение.

Несмотря на явные расхождения по многим вопросам, Канетти высоко ценил творчество Геббеля, а тот предсказал появление Канетти за 58 лет до его рождения. Запись, сделанная Геббелем в апреле 1847 года гласит: «Человек, который воспримет судьбу человека, неизбежность

страданий, старения, смерти как личное горе. Новый характер и, наверняка, возможный» [7, с. 875].

Список литературы

1. Канетти Э. Заметки 1942–1972 / Пер. С. Власова // Канетти Э. Человек нашего столетия: Пер. с нем. Сост. и авт. предисл. Н.С. Павлова; Коммент. Р.Г. Каралашвили. М.: Прогресс, 1990. С. 250–309.

2. Engelmann S. Babel-Bibel-Bibliothek. Canettis Aphorismen zur Sprache // Engelmann S. Epistemata Würzburger wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft. 1997. Band 191. 247 S.

3. Канетти Э. Диалог с жестоким партнером / Пер. С. Шлапоберской // Канетти Э. Человек нашего столетия: Пер. с нем./ Сост. и авт. предисл. Н.С. Павлова; Коммент. Р.Г. Каралашвили. М.: Прогресс, 1990. С. 44–58.

4. Canetti E. Nachträge aus Hampstead. Aus den Aufzeichnungen 1954–1971 // Canetti E. Gesammelte Werke, Band V: Aufzeichnungen 1954–1993. München: Carl Hanser Verlag, 2004. S. 115–265.

5. Hebbel F. Werke. Fünf Bände. Hrsg. von G. Fricke, W.Keller und K. Pörnbacher, B. V. München, 1966.

6. Hanuschek S. Elias Canetti. Biographie. München: Carl Hanser Verlag, 2005. 799 S.

7. Hebbel F. Werke. Fünf Bände. Hrsg. von G. Fricke, W. Keller und K.Pörnbacher, Band IV. München, 1967. 387 S.

8. Matt von P. Die verwandten Widersacher. Canetti und Hebbel als Aphoristiker // Der Entflammte. Über Elias Canetti. München: Nagel&Kimche, 2007 S. 55–73.

9. Канетти Э. Тайное сердце часов. Заметки 1973–1985 / Пер. С. Власова // Канетти Э. Человек нашего столетия: Пер. с нем. Сост. и авт. предисл. Н.С. Павлова; Коммент. Р.Г. Каралашвили. М.: Прогресс, 1990. С. 310–358.

ELIAS CANETTI AND FRIEDRICH HEBBEL: TEXTUAL PARALLELS AND CONTRADICTIONS OF GENRE

N.F. Ziganshina

The paper considers the book of a German language author Elias Canetti «Aufzeichnungen» in the context of the world aphoristic tradition: the problem of personal identity, the openness to the other cultures, the propensity to the metamorphoses, aphoristic nature of the thinking, the theme of death, etc. The paper aims to conceptualise the intertextuality of the Canetti's books. The paper presents the impact of the German poet and dramatist Hebbel on the works of Elias Canetti. It is spoken in detail about the similarities and differences between Canetti's «Aufzeichnungen» and Hebbel's «Tagebucher».

Keywords: Elias Canetti, «Aufzeichnungen», Friedrich Hebbel «Tagebucher», intertextuality.

2.5. И. БАХМАН, Э. ЕЛИНЕК, К. РАНСМАЙР – ЕДИНСТВО ТРАДИЦИИ

© Н.Ю. Конышева

На материале творчества четырёх австрийских авторов анализируются основные черты австрийской литературы XX века, ставшие традиционными. Цель работы заключена в выявлении наиболее актуальных и значимых стилевых признаков литературы Австрии, не утративших актуальности на протяжении века. В результате обнаружены общие особенности поэтики трёх романов: аллегоричность, поиск авторами новой формы в соответствии с историко-культурной ситуацией страны, возрождение национального начала и поиск способов его выражения, формирование убеждений в русле философско-психологической мысли XX века, принцип "вивисекторских" опытов как главный способ рефлексии. На основе социокультурного подхода в качестве основополагающей традиции обозначено творчество Р. Музиля.

Ключевые слова: австрийская культура XX века, традиция, стиль, национальная литература, способы авторского самовыражения, самопознание.

«Австрия – это и целое, и часть, <…> страна со своей историей, в том числе и культурной историей», – пишет А.В. Белобратов [1]. Однако понятие австрийской национальной культуры в гуманитарных науках утверждалось постепенно. «В разных областях знания (в истории, географии, культурологи и, конечно, истории литературы) можно обнаружить работы, авторы которых исходят из случайности критерия нации, национального языка и национального государства», – констатирует Н.Э. Сейбель [3, с. 86]. Исследователи, обращающиеся к этому вопросу, как правило, сосредотачивают внимание на двух его аспектах: время, с которого австрийская литература считается самостоятельной, и её уникальность. Внимание исследователей к вопросу значимости и специфики культуры Австрии усиливалось с подъемом и процветанием страны. В начале 20–х годов наблюдалось развитие австрийского кинематографа. Прерванное аншлюсом, оно активно продолжилось после Второй мировой войны. Музыкальная австрийская культура до сих пор сохраняет лидирующие позиции в мировой культуре. Литература формируется в период военный и межвоенный и долгое время удерживает исторические темы в центре внимания. Культурный всплеск связан с именами Кафки, Броха, Рота, Верфеля – авторов, несущих на себе печать уходящего века и формировавших лицо новой литературы.

Основу той литературы, которую мы имеем на сегодняшний день, в большой мере заложил своими эссе, дневниками и двумя романами

Р. Музиль в начале XX века. Его литературно-философские эксперименты породили большое количество последователей. Если К. Рансмайр не указывал на традицию прямо, то И. Бахман называла Музиля своим учителем, а Э. Елинек в интервью признавалась, что с каждым новым текстом ощущает в себе все большую «музилеватость». Они составляют ряд наиболее значительных авторов 70–х и 80–х гг., усвоивших традицию австрийской литературы начала XX века, их тексты: роман «Малина» И. Бахман, «Ужасы льдов и мрака» К. Рансмайра и «Перед закрытой дверью» Э. Елинек отразили историю Австрии как историю вечных повторений и упадка. Они «обратной реакцией на образ Австрии как оплота социального спокойствия и стабильности, как туристического рая» [2] – образ, который навязывался официальной идеологией, в то время как правда была иной. Именно литература берет на себя смелость рассказать всем, кто такие австрийцы, некогда потерявшие себя, что породило их комплексы, когда и где была утеряна идентичность австрийского народа.

Говоря о музилевской традиции, имеет смысл остановиться на следующих положениях, воплотившихся в названных текстах:

– поиск утерянной гармонии и справедливости через ответы на вопросы, которые «подкидывает» действительность;

– самопознание и понимание места Австрии и отдельной личности в мире культур и ценностей;

– поиски способов выражения индивидуального и национального;

– высокая степень аллегоричности как возможность быть услышанным, как форма диалога с читателем и культурой;

– опора на философско-психологическую австрийскую мысль.

Первая важная особенность поэтики трёх романов, ставшая традиционной, – острая реакция писателей на происходящее. Социальная и культурная ситуация в Австрии объединила писателей вокруг общей идеи строительства нового дома. Объектом их внимания зачастую становится жизнь австрийской провинции. За стремлением к покою скрывается страх непредсказуемого будущего, «изменчивая суть жизни, перед которой человек бессилен» [3, с. 103]. Э. Елинек говорит об этом в своей нобелевской речи: пытаясь соорудить замок мечты, писатель получает результат обратный, желаемому, «пряди реальности» не поддаются никаким усилиям привести их в порядок. «Порой эти волосы встают дыбом от ужаса – такое творится вокруг» [4]. Именно такой «вздыбленной» предстает перед читателем действительность романа Елинек «Перед закрытой дверью» (1980). Текст открывает сцена нападения четверых подростков на прохожего в городском парке. Героиня

романа Анна Витковски на весь класс заявляет: *Нужно всей душой отдаваться порыву, тем стремительным и бурным действиям, которые заурядные людишки именуют преступлениями, а вот мы считаем их нормой* [5, с. 24]. Провозглашая аморализм, юное поколение расширить рамки дозволенного, в котором есть место только денежным интересам. У таких как семья Софи Пахофен это будущее есть, – прямо заявляет Эльфрида Елинек.

И. Бахман в романе «Малина» (1971) идет в этом же направлении. Зыбкость и неустойчивость настоящего проецируется на языковой уровень произведения: текст дробится на реплики героев (Я, Иван и Малина), которые обрываются на половине фразы, а слова недостаточно, чтобы сказать все. Аналогичная функция и у главной героини романа – Я, сознание которой представлено не единым целым, а разделено на чувственное и рациональное. Внутренние монологи героини, построенные по диалогическому принципу, отражают столкновение мировоззренческих позиций и приводят к растворению индивидуального начала Я в хоре голосов.

Тема «уходящей реальности» традиционна и для К. Рансмайра. Только Австрия в культурном отношении встала в один ряд с другими ведущими европейскими государствами, как мир «снова начал содрогаться»: рушилась сложившаяся после 1945 года система [2]. Однако опыт предыдущих катастроф показал, что конец чего-то – всегда начало нового этапа. «Ничто не сохраняет свой неизменный вид», – это идея не только «Последнего мира», но и «Ужасов льдов и мрака» (1984). Когда-то утерянная реальность невосстановима, а человек, погруженный в нее, рискует также затеряться во льдах, как это случилось с экспедицией Вайпрехта–Пайера. Созданный К. Рансмайром мир, в котором бесследно исчезают, погибают его герои, личность саморазрушается под воздействием природных сил, символичен. Австрия затеряна во мраке и льдах идеологической системы подобно шхуне и множеству неудавшихся экспедиций.

Второй характерной чертой австрийской литературы конца XX века является обращение к прошлому, цель которого найти ответы на вопросы «кто такие австрийцы?» и «каковы причины непонимания ими происходящего?» Самопознание служит наиболее удобной формой рефлексии, предоставляя возможность обращения к опыту не только собственному, но и историческому.

«Вивисекция души» Р. Музиля – это движение в глубину, внутрь, «под покровы». Главная героиня романа И. Бахман, сравнивая себя с

подопытным кроликом, тоже проводит «вивисекторские» опыты над своими разумом и чувством. Конфликт и противоборство двух «я» ведет к разрушению её некогда гармоничной сути. Торжество разума над чувством в финале не оставляет надежды: *Здесь никогда не было женщины с таким именем. Моё имя? Малина* [6, с. 362]. Выбор героини романа обусловлен обращением к опыту прошлого. Называя Австрию «кладбищем убитых дочерей», Бахман обрекает тем самым Я на духовную гибель, абсолютную утрату индивидуального.

Всплеск женской прозы в 80–е сформировал мощный литературный пласт. Положение женщины в традиционалистском обществе не предполагало её независимости. Вопросы свободы и несвободы, подавления воли остаются актуальными в австрийской литературе и послевоенных лет. Женские образы в романе Э. Елинек (как и у И. Бахман) отражают именно эту систему отношений. С болью и нежеланием герои осознают, что сложившаяся ситуация – закономерный результат недавнего прошлого. Греттель Витковски, потакая мужу, превращается в служанку, развлекает его порноснимками и всегда находится под рукой, если ему необходимо выплеснуть агрессию. Анна Витковски, наблюдая за жизнью матери, пытается каким-то образом изменить свою судьбу. Взаимодействуя с мужским полом, она занимает лидирующее положение. Таковы её отношения с Хансом и Герхардом. В обоих случаях Анна буквально дает распоряжения: *Сними с себя все, я хочу тебя сейчас же* (Анна Хансу) [5, с. 70]. Софи – Ханс воплощают эту же модель поведения. Но в этой паре Софи к тому же выше и по социальному положению – смысл, который становится значимым в контексте романа. Таким образом, лишение женщины воли и всяческих прав становится закономерным результатом сформированной идеологии, а осознание новым поколением факта и причин, породивших его, приводят к смене ролей и революции (Софи, Анна) либо к большей несвободе и гибели (Я, Анна, Греттель).

В романе Э. Елинек мотив познания и воспитания саркастичен. Автор буквально показывает, из чего сформированы личности детей послевоенного поколения, когда Анна Витковски *с интересом разглядывает все исторгнутое из себя. У неё такое чувство, будто она целиком состоит из грязи, ничего удивительного, ведь грязь эту она, как магнит, изо дня в день притаскивает с собой из дому* [5, с. 9]. Елинек указывает на первооснову и причины происходящего: прошлое так прочно засело в мозгах, что надежда на перерождение крайне незначительна.

Познание в тексте Рансмайра тоже обращено к опыту прошлого: вновь автор повторяет, что все циклично. Йозеф Мадзини олицетворяет

неновую для австрийской литературы XX века идею самоопределения и поиска истины, скрытой в иллюзорном мире утерянной реальности. События экспедиции Пайера–Вайпрехта накладываются на события жизни Мадзини, напоминая о прошлом, настоящем и предвещая будущее. Формирование личности происходит через противостояние силам природы, духам предков, о которых сложено эскимосами немало легенд, и себе самому.

Продуктивный мотив поиска себя приводит австрийских писателей и к поиску формы. Актуализируется проблема самовыражения через знак, особые формы диалога, нетипичное соотношение дискурсов. Роман Ингеборг Бахман полностью диалогичен. Я вступает в диалоги с Малиной, которых вначале не так много: сознание героини ещё в какой-то степени целостно. В финале автор лишает героиню слова, сопровождая её реплики музыкальными ремарками, а для партии, которую Я вынуждена исполнять в опере «Тристан и Изольда» её отец не написал слов. Угасание чувственного прямо пропорционально увеличению молчания на страницах текста. Слово теряет свою ценность, значимость и смысл, а героиня лишается голоса (*...мой собственный голос с самого начала оказывается беззвучным, я кричу, но меня никто не слышит* [6, с. 198]).

К. Рансмайр в поисках формы обращается к историко-географическим документам. Собрав в одном романе дневниковые записи, воспоминания, выдержки трактатов, автор подчинил их одной общей идее: мир развивается, но развивается всегда по одной схеме. Противостояние человека и природы неизменно. Данная оппозиция одна из продуктивных в романе. Её символика отражена в том числе и на стилистическом уровне. Всегда лиричны и живописны пейзажи в романе, хоть и не всегда природа выступает как образ исключительно положительный. Описывая северное сияние, автор его метафоризирует: *небесные воинства вступили в битву и на глазах у обитателей земли истребили друг друга огнем и молнией* [7, с. 27]. В то время как все, что в романе касается человека, строго структурировано в жанрово-стилистическом плане: дневник, статистические данные, списки участников экспедиции и списки погибших, хроника. Так, имея несвободу в действительности, писатели стремятся к ней в своих текстах. Рансмайр добивается этого посредством соединения лирического и публицистического начал. Герои Рансмайра наоборот становятся зависимыми от обстоятельств, начинают «жить чужой жизнью» и теряют себя все больше.

Э. Елинек предоставляет свободу своим героям на уровне лексики. Лексический строй языка наиболее остро и болезненно реагирует на происходящие в стране события. Большую часть словарного состава

текста романа образуют слова с семантикой «свобода» – актуальная тема для *свободной страны, в которой правда, свободой не пахнет* [5, с. 16]. Насилие, власть, жестокость, сексуальные отношения как предмет внимания многих текстов автора вызывают у большинства исследователей вопросы. Елинек в каждом своем романе саркастична. В интервью она признается, что всегда возникает вопрос: как облечь в эстетичную форму то, о чем невозможно сказать. «Молчание – всегда наилучшая позиция», – находит она выход [4]. И в этом она близка Бахман: Я самовыражается через написанное слово, она писательница, борется за «тишину», как заметил А.В. Белобратов. Героини Елинек "говорят" музыкой: Эрика Кохут в романе «Пианистка», Анна в романе «Перед закрытой дверью». Слово слишком оценочно и категорично, чтобы без стеснения говорить о происходящих вокруг героев событиях.

Влияние философско-психологической австрийской мысли XX века на литературу становится ещё одной определяющей особенностью. Убеждения З. Фрейда активно используется в названных нами романах, возникают прямые аллюзии и цитаты. Возникают они по ряду причин. Во-первых, в связи со стремительным подъемом культурной жизни страны австрийцы не могли упустить из вида столь значимое явление как психоанализ. Во-вторых, самоанализ как форма постижения внутреннего «я» продуктивна в диалоге героев с эпохой, историей, самим собой. Фрейд нас учит: все травмы из детства. Э. Елинек показывает это детство, И. Бахман – его результат. Фрейдовские ассоциации в литературе конца века получают исключительно трагическое развитие: подростки удовлетворяют друг друга в уборной, героиня романа Бахман перестает быть собой, а отец вынуждает её на инцест, Вена именуется не иначе как *городом, созданным для универсальной проституции* [6, с. 198], а удовольствие доставляет исключительно власть над сознанием и чувством.

Второй объект цитирования, безусловно, требующий внимания, это Ф. Ницше. Считая мораль ограничителем свободы, инструментом насилия над человеком, он отрицал её необходимость. Так, Отто Витковски ломает всяческие барьеры, *создаваемые одеждой и моралью* [5, с. 6], – иронизирует Елинек. Семья Витковски, где единственной формой взаимодействия её членов становится издевательство, – пример крушения моральных ценностей.

Рансмайр ставит перед собой цель разрушение сложившихся мифов. Миф в романе «Ужасы льдов и мрака» имеет два наиболее продуктивных значения. Во-первых, миф – форма восприятия героями мира, соот-

ношение художественного и мифологического сознания. Во-вторых, миф – правдоподобная реальность, созданная вокруг Земли Франца-Иосифа. В контексте романа один миф взаимодействует с другим. Мечта о потерянном рае овладевает героями, и они продолжают существование в ирреальном мире, а сознание деформируется.

В конце XIX – начале XX века австрийская литература начинает отделяться, приобретает национальную специфику и впервые занимает место в одном ряду с ведущими европейскими литературами. На рубеже веков Австрия претерпевает глобальные изменения, наблюдается всплеск в культурной жизни нации. Знаковыми становятся имена таких писателей как Ф. Кафка, Р. Музиль, Р.М. Рильке, Ф. Верфель, Г. фон Гофманстль, представителей австрийской философии и психологии (З. Фрейд, Э. Мах, М. Бубер), кинематографии (М. Кертиц, Р. Вине, В. Форст). Писатели конца века ощущают себя в русле сложившейся к тому времени традиции. Мысль о том, что Австрия – модель мира, а семья и женщина воплощение жертвенности, и их судьбы олицетворяют судьбу страны, становится продуктивной и разрабатываемой, начиная с Р. Музиля, Г. Броха, Й. Рота. Не случайно стиль Р. Музиля, найденный им и сформированный всем творчеством, именуют стилем эпохи. Музилевский тип героя “человек мозга” нашёл себя в литературе конца века: Я в романе И. Бахман, Мадзини и герой-повествователь у Рансмайра. Самопознание как наиболее приемлемая форма диалога с миром, с историей, с самим собой, приобретает к концу столетия не только значимость и актуальность, но и трагедийный пафос. Вивисектор Музиля, исследующий болезни века, уже не новый герой, а тип эпохи, сложившийся под воздействием времени и закрепившийся в литературе. На него возложена миссия поведать миру правду в найденной им форме: от писательства (не всегда талантливого в случае с Райнером) до музыки и путешествия.

О необходимости писательской свободы Р. Музиль заговорил в 1905 г. Во времена военные и послевоенные эта тема основательно закрепилась в текстах австрийских классиков. Поиск своей идентичности, себя настоящего, свободного от навязанных политических убеждений, занимались многие авторы 80-х г. Главный интерес состоял в том, в какой степени освобождение успешно [2]. Персонажи И. Бахман, К. Рансмайра, Э. Елинек, теряя себя, теряют и независимость. Картина мира перестает быть целостной и гармоничной. Интерес составляет не действительность, а личность, сформированная процессами общества. Как правило, авторы воплощают собственный опыт на страницах своих ру-

кописей, поэтому большое количество текстов содержат элементы автобиографии («Тёрлес» Р. Музиля, «Малина» И. Бахман, «Ужасы льдов и мрака» К. Рансмайра).

Австрия как олицетворение жертвенности наряду с женскими образами в контексте эпохи формирует миф об утраченной реальности. Этот идеал кажется недостижимым, а средства на пути к цели переходят границы морали. В связи с этим образцы философско-психологической мысли в лице З. Фрейда, Ф. Ницше приобретают мировые масштабы.

Традиция трёх романов заключена в стремлении авторов к аллегоричности, в цитировании философско-психологических позиций, в поиске авторами и их героями утраченной с собой и миром гармонии, с одной стороны, и способов выражения индивидуального и национального, с другой. Вивисекторские эксперименты над личностью становятся наиболее приемлемой формой соединения чувственно-рациональных способов познания.

Список литературы

1. Белобратов А.В. Интерес к переводу был естественный, но не доминирующий / Беседовала Е. Калашникова [Электронный ресурс] // Русский журнал. М., 2004. Режим доступа: http://old.russ.ru:81/columns/20040115_kalash.html (дата обращения: 10.10.2016)

2. Плахина А. Немецкоязычная, но не немецкая. Некоторые аспекты австрийской прозы 1970–1990-х годов / А. Плахина // Вопросы литературы. 2007. № 6. С. 5–37

3. Сейбель Н.Э. Австрийский роман Zwischenkriegszeit: Монография / Н.Э. Сейбель. Челябинск: Изд-во ЧГПУ, 2006. 414 с.

4. Елинек Э. Нобелевская речь / Э. Елинек [Электронный ресурс] / «Иностранная литература»; пер. А. Белобратов. Электр. журн. Спб., 2005. №7. Режим доступа: http://noblit.ru/node/1193 (дата обращения: 7.03.2016)

5. Елинек Э. Перед закрытой дверью / Э. Елинек // пер. И. Ланин, А. Белобратов. Спб.: Симпозиум, 2007. 116 с.

6. Бахман И. Малина / И. Бахман // пер. с нем. С.Е. Шлапоберская. М.: Аграф, 1998. 368 с.

7. Рансмайр К. Ужасы льдов и мрака / К. Рансмайр // пер. с нем. Н. Федоровой. Спб.: Эксмо, Домино, 2003. 156 с.

I. BACHMANN, E. JELINEK, K. RANSMAYR – THE UNITY OF TRADITION

N.Yu. Konysheva

The main features of the Austrian literature of XX century, which has become traditional, are analysed on the material of works of four Austrian authors. The purpose

of the paper consists in identifying the most relevant and significant style signs of Austrian literature, which haven't lost their relevance throughout a century. As a result, we've discovered common features of the poetics of three novels: allegory, author's search for a new form according to a historical and cultural situation of the country, revival of national origin and finding the ways of its expression, formation of opinions in the tideway of philosophical and psychological thought of the 20th century, principle of vivisectional experiences as the main way of reflection. Works of R. Musil are designated as fundamental traditions on the basis of the socio-cultural approach.

Keywords: Austrian literature of the XX century, tradition, style, national literature, author's ways of self-expression, self-knowledge.

2.6. ПОСТДРАМА В ТЕАТРАЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ ГЕРМАНИИ КОНЦА XX ВЕКА («ОПЫТЫ» ХАЙНЕРА МЮЛЛЕРА)

© А.С. Фролова

Анализируются ключевые изменения в театральной практике Германии последнего тридцатилетия XX века в рамках постдраматической парадигмы, а также эстетическая логика драматической модели крупнейшего драматурга данного периода – Хайнера Мюллера.

Ключевые слова: постдраматический театр, делитературализация, мимесис, церемониал, полиперспективное восприятие.

Термин «постдраматический» театр был введён в научный оборот в 1999 году немецким учёным Х-Т. Леманом после выхода в свет его одноимённой книги, «театрального Евангелия современности», как называет её Е.Н. Шевченко. Х.-Т. Леман анализирует изменения в театральной практике Европы последнего тридцатилетия XX века с целью выявить эстетическую логику развития нового театра и приходит к выводу, что сущность её заключается в стремлении театра преодолеть зависимость от литературы, то есть в делитературизации. «Постдраматический» театр – это явление «после» самой парадигмы драмы в театре, где «текст» перестаёт быть определяющим элементом.

Необходимо обратится к истории европейской театральной традиции, парадигма которой существенно отличается от неевропейского театра. В Европе «театр означается реализацию неких речей и действий посредством имитационной (подражательной) драматической игры» [1, с. 76]. Определяя эту традицию, Бертольт Брехт выбрал термин «драматический театр», тотальными категориями которого являются «подражания» и «действия». В то время как, например, индийский театр

Катхакали или японский театр Но структурированы совсем иначе и состоят в основном из танцев, хоров и музыки, представляя собой стилизованное церемониальное действие. Новый театр как раз смещает акценты к театру как представлению, театру как зрелищу, для которого литературная основа – лишь одна из возможных подставок.

По мере того, как новый театр освобождается от чисто «литературного дискурса», разрушаются главные структурирующие элементы драмы: действие, персонажи, подвижная история, подвижный диалог, таким образом, «постдраматический» театр отказывается от интриги, конфликта, характера в традиционном понимании, исчезают принципы «нарративности» и организация «фабулы». Важнейшим вектором развития нового театра становится отказ от подражательной функции, от создания модели чего-то реального, то есть модели «драмы». «Драматический театр» стремится построить «фиктивный космос», то есть действительно воспринимаемое в театре может пониматься как мир, как некая тотальность. «Постдраматический» театр утверждает антимиметическую концепцию, отрицая аристотелевскую модель культуры. Появляется новый способ восприятия: линейное и последовательное восприятие замещается полиперспективным, более поверхностным и одновременно более широкоохватным. В связи с этим слово уступает первенство телу, плистикоцентричности.

В «постдраматическом» театре стираются границы между жанрами, отсюда следует многообразие форм, подходов и приёмов современного театра, отвечающих концепции Ханс-Тис Леманна. В германоязычном культурном пространстве это явление представлено такими именами, как Айнар Шлееф, Хайнер Гёббельс, Юрген Мантей, Пина Бауш, Франц Касторф и др. К авторам, чьё творчество родственно постдраматической парадигме помимо Райнальда Гётца, Эльфриды Елинек, Леман причисляет Хайнера Мюллера.

Одной из ключевых тем в творчестве Хайнера Мюллера является изучение глубинных процессов движения истории, её закономерностей, «цикличности», но в первую очередь, драматурга интересует трактовка исторического развития Германии. XX век же утверждает идею о бессмысленности копирования реальности, поэтому драматург ищет другие способы соотнесения с ней, ищет новую форму драмы. В одном из своих интервью в 1982 году Хайнер Мюллер сказал: «Мой главный интерес при написании пьес направлен на то, чтобы разрушать вещи. <…> Немецкая история была другой моей одержимостью, и я попытался сломить и её, – всё в комплексе. Я думаю, что моя самая сильная

страсть – добраться до скелета вещи, сорвать с неё покров и кожу, и тогда можно понять её суть» [2].

С конца 60-х – начала 70-х годов Хайнер Мюллер начинает обращаться к античным сюжетам: «Филоктет» («Pfiloktet», 1958–1964), «Геракл 5» («Heraldes 5», 1966), «Софокл / Эдип-тиран» («Sopfokles / Ödipus Tyrann», 1967) «Прометей» («Prometheus», 1968), «Гораций» («Der Horatier», 1968), «Медея–материал». В данных пьесах соединяется деструкция мифа, героя, конфликта, диалога, создается новая драма, близкая по форме постдраме.

В первую очередь отметим, в текстах исчезает принцип нарративности, изнутри взрываются рамки повествовательной логики, можно говорить о «разъёме диалога», «эпизации» драматического текста, утрате поэтической катнителентности языка.

В речи друг на друга налагаются внутренняя речь и речь как элемент коммуникации. Человек одновременно находится один на один с самим собой, со своей внутренней проблемностью, и в тоже время один на один с внешним миром. Из диалога речь превращается в монолог, резко характеризуется отсутствием адресата – референта и внезапным исчезновением смысла. Перед нами бессвязная, хаотичная, шизофреническая речь. Шизофреник разговаривает, а не говорит, его словесная интоксикация – это апофеоз и конец речи.

Говоря о поэтике пьесы «Медея» следует отметить, что организующей единицей выступает монолог, а не диалог. Так, в «Медее» центральное место в композиции занимает монолог Медеи, который составляет большую часть драмы. Мюллер оставляет за Ясоном только 6 односложных реплик. Монолог Медеи – это сплошной текст, не обрамлённый знаками препинания и не выдержанный ни в одном из литературных размеров: *спасибо за твоё предательство / оно вернуло мне глаза / чтобы увидеть те картины что я видела Ясон / которыми ты нарисовал сапогами / своей команды на моей Колхиде* [3].

Недраматическая статистика диалогов и тенденция к монологическим формам – это шаг вперед на пути к постдраматическому театру. У Х. Мюллера в качестве сущности театрального текста больше не рассматривается «текст ролей». Текст существует как поэзия, которая соответствует внутренней «поэзии» театра, как утверждает Х.-Т. Леман. Более того, происходит разрушения текста драмы, возникает противоположный ему «театральный текст».

Также Хайнер Мюллер отказывается от устаревшей идеи «последовательного выстраивания театрального представления» [1, с. 98]: драма-

тург иногда включает в действия случайно сказанные на репетиции реплики актёров. Так, форма его произведений не замыкается внутри своих собственных границ, что свидетельствует о делитературализации и осуществления некоего поворота к перформантивному акту, «перехода в сферу события». По сути, текст пишется в момент создания спектакля.

Культура постдраматизма резко меняет роль актёра, актёр перестаёт быть исполнителем, он становится соавтором. Для Ханса-Тиса Лемана, говорившего об актёре на сцене, важными являются такие категории, как момент «абсолютного присутствия» и «абсолютного настоящего (времени)». Настоящее нельзя мыслить концептуально, оно ощущается только лишь как непрерывное саморасщепление нашего «сейчас» на «ещё не» и «только что». Настоящее скорее соотносится со смертью. Хайнер Мюллер говорил, что «особенность театра состоит как раз не в присутствии живого актёра, но в присутствии актёра, который вообще-то потенциально умирает» [4].

По такому принципу построена пьеса «Геракл-5», концептуальной задачей которой является деструкция античного героя. Х. Мюллер разрушает образ национального героя, чьи подвиги легендарны, драматург развенчивает образ именно в его «героичности». Геракл представляет пустую скорлупу, ложную форму, он симулякр. Он стремится вырваться за пределы даже своей собственной телесности: *Кто такой Геракл? Неужто это я – тело без имени,куча навоза без лица? <…> Я сожрал его, вашего Геракла. Он заблудился в лабиринте моих кишок. Из-за частокола моих зубов донеслось его последнее слово. Я немейский лев. В моем брюхе хватит места для трех Фив* [5]. *Геракла втискивают в Геракла* [5]. Здесь срабатывает постмодернистский приём двойного кодирования – Геракл Мюллера говорит о Геракле – герое (античный миф), а о Геракле Мюллера – говорит исполнитель роли Геракла. Здесь, следуя за Гегелем, Х.-Т.Леманом следует отметить перформативный характер драмы, как таковой, возникновение различения между «сделанным» и «деланием», которое проявляется в момент представления таким образом, что «настоящие, реальные люди («актёры») надевают на себя маски героев, то есть «персон», и представляют последних «не в форме рассказа, а в своей собственной действительной речи». Но нельзя не отметить, что за всеми этими формальными разрушениями в логике постдраматического театра, Х.Мюллер преследует чёткую концептуальную цель: его Геракл вписан в историю современной Германии, в действительность, задача драматурга показать героя-индивидуалиста, жертву истории: Геракл – жертва системы тоталитарного государства,

раскрывается тема бессилия человека перед властью, механически разрушающей всё живое и духовное. Вполне чётко прослеживается политическая позиция автора. Постдраматический театр же отбрасывает тенденцию к догматизации и политический стиль.

Пьесу «Геракл-5» можно считать пластикоцентричной. Появляются новые способы выражения мысли как таковой, так как под сомнение ставится способность выражать мысли словами. К подобным приёмам относят: пластика (*Одновременно качают головами* [5]), шумовые эффекты (*Спящий Геракл храпит* [5]), музыка, свет. По мнению М.В. Сидоровой, невербальные средства воздействие на читателя/ зрителя в творчестве Х. Мюллера становятся главенствующими только с 70–80-х годов, до этого решающую роль играло «слово».

Перечень инструментов, комбинация изобразительных средств в пьесах Х. Мюллера многогранна: он комбинировал кукольный театр, пантомиму, элементы клоунады (Еще в пьесе «Филоктет» Мюллер ввёл фигуры клоунов). Х.-Т. Леман, составляя классификацию приёмов и знаков, свойственных «постдраматической реальности», также говорит о тяге нового театра к цирку, варьете, к несерьезным жанрам и площадным развлечениям.

Родственным постдраматическому коду является и изменённый способ восприятия драмы, которого стремится достичь Хайнер Мюллер. В постдраматическом театре принципиальным является отсутствие «логически структурированного развёртывания событий», это театр состояний, а не сконструированных действий, отсюда отрицание принципа организации фабулы и часто применяемые в постдраматическом театре приёмы монтажа и коллажа. Так, например, по форме пьеса «Медея-материал» представляет собой одноактную пьесу, эта пьеса-модель, сцена, то есть фрагмент, который, в сущности, играет роль интермедии. В замечании к пьесе «Запущенный берег Медея-материал ландшафт с аргонавтами», составной частью которой и является «Медея» Х. Мюллер подтверждает предыдущую мысль, говоря, что «Запущенный берег» можно играть в ходе другой постановки» [6], то есть можно вмонтировать её в абсолютно любой текст.

В постдраматическом театре все употребляемые изобразительные средства (перформанс, танец, игра, предметы, язык) обладают одинаковым удельным весом, поэтому зрителю в своём восприятии необходимо быть очень быстрым. Как следствие, происходит изменение в отношении зрителей к происходящему: это «умение не понимать вещи сразу» [2, с.141]. Отметим, что З. Фрейд, описывая способ, каким аналитик

слушает своего пациента ввёл термин «равномерно парящее надо всем внимание», что соотносится с новым способом восприятия в постдраматическом театре.

Способ организации знаков по принципу паратаксиса приводит к опыту одновременности, плотности, а иногда осознанной перегруженности. Так, Хайнер Мюллер прямо заявлял, что ему так много хочется вывалить на своих читателей и зрителей, что они, по всей вероятности, окажутся просто не в силах это переработать.

Приведём отрывок из пьесы «Геракл-5», иллюстрирующий данный принцип:

Я уменьшил вашу смерть на четыре формы, теперь вы хотите жизни без ее последней формы, без убийства нового, завтра потребуете бессмертия.

** (обращение к фиванцам)*

Я отрекаюсь от своих подвигов. Время, остановись. Раскрутись назад, время. Вернись в свою шкуру, немейский лев.

**(обращение ко льву, либо к своему симулякру)*

Отрасти свои головы, гидра. И так далее [5].

**(бессвязная концовка предложения)*

Так, художественной практике Х. Мюллера действительно свойственно использование экспериментальных постдраматических театральных знаков, он стремится создать новую форму драмы, освободить её от доминанты литературного кода, тексты изнутри взрывают рамки драматической и повествовательной логики, но доминантой совокупности новых средств всё равно остаётся представление «некоего фиктивного и иллюзорного текста-космоса, тогда как постмодернистский театр в этом более не нуждается. В театральной практике Хайнера Мюллера не совершается самого главного поворота – отказа от эстетики мимесиса. Конечная цель драматурга – осмысление истории XX века Германии, непрерывно связанных с ней тенденций социального и духовного развития Германии. В драмах Хайнера Мюллера не исчезает конфликт, наоборот он имеет конкретно- историческое звучание (это социалистическое строительство, роль каждого отдельного человека в этом пути). Драматург переживает «искушение формой», но события современной истории ещё не могут быть осмысленны им как постистория (трагическое разъединение Германии на ФРГ и ГДР), поэтому в театральной практике Х. Мюллера остаётся доминанта драматического действия, от которой избавляется «постдраматический» театр. Всё это позволяется нам характеризовать «опыты» Хайнера Мюллера лишь как частично родственными постдраматической парадигме.

Список литературы

1. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.
2. Muller H. Rotwelsch. Berlin: Merve, 1978. 270 S.
3. Мюллер Х. Медея-материал [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://leonidluchkin.livejournal.com/6502.html (дата обращения 20.11.2016).
4. Kluge A., Muller H. Ich bin ein Landvermesser: Gesprache. Hamburg, 1996. 95 S..
5. Мюллер Х. Геракл 5 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.litres.ru/hayner-muller/gerakl-5 (дата обращения 20.11.2016).
6. Müller H. Stücke. Henschelverlag Kunst und Gesel1schaft, Berlin, 1988. 184 S.

POSTDRAMA IN THEATER PRACTIE IN GERMANY AT THE ENA OF THE XX CENTURY (HEINER MULLER'S 'EXPERIMENTS')

A.S. Frolova

The article analyzes the key changes in theatrical practice in Germany in the last three decades of the XX century under the postdramatic paradigm, as well as the aesthetic logic of dramatic models of the biggest dramatist of the period - Heiner Müller.

Keywords: postdramatic theatre, deliteraturalization, mimesis, ceremonial, poli-perspective perception.

2.7. РОМАН БЕРНХАРДА ШЛИНКА «ЖЕНЩИНА НА ЛЕСТНИЦЕ»: ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ НЕМЕЦКОГО ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОГО КОДА

© Т. А. Шарыпина

Анализируются поэтика и проблематика романа Б. Шлинка «Женщина на лестнице» (2014), получившего неоднозначную оценку, как у критиков, так и у читающей аудитории. Рассмотрение сюжета даётся как сквозь призму интерпретации автором традиционной экзистенциальной ситуации, так и в контексте характерной для литературного сознания XX–XXI вв. проблемы интермедиальности. В частности затрагиваются практические аспекты воплощения экфрасиса в поэтике названного выше произведения писателя.

Ключевые слова: модель, интерпретация, интертекст, романная форма, экзистенциальная ситуация, экфрасис.

Творчество Бернхарда Шлинка, одного из наиболее талантливых современных писателей объединенной Германии, хорошо известно российскому читателю. Роман «Женщина на лестнице» («Die Frau auf der Treppe», 2014) был давно ожидаем читающей аудиторией. Интерес подогревался затянувшимся периодом молчания: после романа «Конец недели» («Das Wochenende», в русском переводе Стребловой И.П. – «Три дня») прошло шесть лет, прежде чем появилось это произведение писателя. Уже в сентябре 2014 этот роман занял верхнюю позицию в списке бестселлеров по версии «Шпигель», однако был встречен критикой весьма осторожно. В России это произведение Б. Шлинка не получило в сердцах читателей должного отклика. Избалованному потоком спецэффектов в кинематографе, триллерами, фэнтези, экшенами, массовыми шоу, читателю показался скучным литературный минимализм сюжета и авторского стиля Шлинка, в силу своей профессии юриста привыкшего к точным и недвусмысленным формулировкам. Вспомним рассуждения о «пользе справедливости» из его романа «Возвращение» [1] .

Не случайны подобные характеристики книги, встречающиеся на читательских форумах: «Мне нередко попадаются книги, которые не могут заставить меня как читателя проникнуться историей, но чтобы я возненавидела роман и его автора с первых строк, нужно сильно постараться. Бернхарду Шлинку эта доблестная задача далась без особого труда. Тягучее и нудно-серое повествование от лица скучнейшего из героев, щедро перемежается такими же крайне неинтересными флешбеками. Половину книги герой посвящает воспоминаниям из своего мало интересного прошлого, во второй половине мы сталкиваемся с его прошлым лицом к лицу и вынуждены выть от тоски, читая пафосно-бессмысленные диалоги и наблюдать за этой литературной фантасмагорией. «Женщина на лестнице» напрочь лишена ровности повествования, как и способности зацепить читателя, эта книга настолько специфична, что заинтересоваться ею смогут очень и очень немногие и эти немногие должны пребывать во время чтения книги в особом состоянии духа» [2].

Книга Б. Шлинка адресована иному читателю – человеку, обладающему определенным жизненным опытом, начавшему задумываться об итогах своего жизненного пути, когда на первый план выходят вопросы экзистенциального плана. Роман Шлинка, при всём своём на первый взгляд поэтологическом минимализме и отсутствии глобальных философских проблем, по праву может быть включен в ряд лучших произведений экзистенциального плана в современной немецкой литературе.

Немецкая ментальность, как известно, накладывает свой отпечаток на произведения литературы различных направлений. Так ещё С. В. Тураев справедливо замечал о своеобразии немецкого классицизма, представлявшего особую параллель к французскому, *«главным отличием которого было не слепое следование правилам трёх единств, а, в первую очередь, мастерство воплощения большого этического конфликта, изображения Человека крупным планом*» [3, с. 89]. Высокая идея воспитания Человека с большой буквы входит в приоритетные этико-эстетические коды немецкого искусства. С этим связано и своеобразие художественного мира немецкого экзистенциализма. Парадоксальность ситуации заключалась в том, что на умонастроение западногерманской общественности и творческой интеллигенции послевоенной поры повлияли не «отцы» экзистенциализма К. Ясперс и М. Хайдеггер, а их французские преемники – Ж.-П. Сартр и А. Камю [подробно в: 4]. «Французский» вариант, утверждаемый Сартром в «Мухах», немецкий перевод которых появился в 1947 г., и возведенная в философский постулат этическая беспроблемность сартровского Ореста, не испытывавшего чувства вины за содеянное и продолжавшего своё «существование» как бы с «нулевого уровня», импонировал западногерманской интеллигенции, дистанцировавшейся от недавнего нацистсвого прошлого Германии. Однако далеко не всех немецких писателей устраивала подобная позиция. Так одному из наиболее ярких писателей первого послевоенного поколения Гансу Эриху Носсаку ближе была не к сартровской, а камюсовской версии экзистенциализма. Писателя более занимал мотив крушения личности перед лицом Ничто, чем восторг перед абсолютной свободой индивида, осуществляющего идею выбора, не связанного с традиционными гуманистическими представлениями. С этой точки зрения, Бернхард Шлинк является несомненным продолжателем линии Носсака в подходе к решению экзистенциальных вопросов на страницах своих произведений. Последний роман Б. Шлинка повёрнут к человеку, обычному среднестатистическому немцу, представителю среднего класса в определенный период жизни, начинающему подводить её своеобразные, пусть не окончательные итоги. Это произведение Шлинка, написанное в добротных традициях реалистического повествования, вобрало в себя, по сути, все специфические художнические черты его манеры. Особое место в романах Шлинка играет интертекстуальность, что вполне естественно, как для художественного произведения в эпоху постмодерна, так и постпостмодерна. Однако Б. Шлинк не играет с текстами. Написанное становится способом глубинной психо-

логической характеристики героев, лакмусовой бумажкой для определения степени лжи и правды, добра и зла, вины и раскаяния. Стилистическая, художественная простота последнего романа Б. Шлинка весьма обманчива. Это произведение может быть прочитано интеллектуально неотягощенным читателем как повесть о нереализованных возможностях, как банальный любовный треугольник (или четырёхугольник), как рассказ о несостоявшейся любви или о попытках наверстать упущенное на пороге смерти, перед уходим в Ничто загадочной героини романа Ирены Гундлах, только в последние годы своей жизни обретающей понимание смысла уходящей жизни, о попытках исправить, переписать её некоторые страницы. Кстати, с этой точки зрения, Б. Шлинк как бы незаметно подключается к одному из самых острых и трагических немецких вопросов, мучавших прогрессивных немецких деятелей культуры в период Второй мировой войны – о возможности нравственного возрождения человека, уже раз запятнавшего свои руки кровью, о возможности искупления своей вины путём искреннего раскаяния. В исследуемом романе, действительно, нет глобального контекста, отсутствуют и высокие рассуждения о морали и гражданском и социальном долге индивидуума перед обществом. Однако мораль общества в целом складывается из нравственно-этических установок индивидов. Итоги размышлений о долге человека перед самим собой, складываются не менее драматично, чем во всемирно известном бестселлере «Чтец» («Der Vorleser»). Эта тема возникает в творчестве Б. Шлинка не только в связи с проблемой немецкой вины во Второй мировой войне, но она имеет острое современное звучание. Уже в романе «Возвращение» пунктиром, а затем в «Конце недели» на повестку дня встаёт вопрос о терроризме и о возможности подлинного раскаяния и искупления этого проступка против человечности. И если в романе «Возвращение» нравственный релятивизм делает современного Улисса – Иоганна Дебауера – теоретиком терроризма, а финал следующего произведения «Конец недели» о вышедшем на свободу лидере ультралевой экстремистской организации «Фракция Красной армии» (РАФ) Йорге весьма неоднозначен, то итог книги «Женщины на лестнице» с этой точки зрения оптимистичен. Бывшая супруга миллионера Ирена Гундлах, она же стихийная анархистка и участница крайнего левого крыла RAF «Фракция Красной армии», бежавшая после объединения Германии в Австралию, на протяжении долгих лет искупает свои заблуждения и возможную вину (образ её так и не раскрывается, до конца, сохраняя тайну). Она добровольно и безвозмездно работает медсестрой и помогает

беднейшему населению отдаленных мест Австралии, а также спасает бездомных наркозависимых детей, превращая свой дом в бесплатный приют для изгоев. Она добровольно принимает аскетическое существование, являясь, по сути, обладательницей картины стоимостью в 20 миллионов долларов.

Повествование представляет собой традиционное для немецкой литературы Ich-Erzählung. Оно идёт от имени успешного в делах адвоката, в силу странно сложившихся обстоятельств сорок лет назад оказавшегося участником трагикомической ситуации, разыгрывающейся на первый взгляд вокруг желания обладать картиной участников любовного треугольника: бизнесмена Петера Гундлаха, его жены Ирены – модели эпатажной картины – и мастера концептуального искусства Карла Швиндта.

Далеко не сразу читатель понимает, что не знает имени по сути центрального героя книги, что недальновидными читателями расценивается как свидетельство серости и усредненности безликого персонажа. Однако всё не так просто. Скорее перед нами традиция так называемого Ich-Erzählung, типичная для немецкой литературы, а также мы можем увидеть в этом отсылку к экзистенциальному герою Г.Э. Носсака, в художественном мире которого герой-одиночка, «уцелевший» или «выживший», лишенный имени, тем самым символизирует собой заблудшее, потерявшееся человечество, уцелевшее в момент вселенской апокалипсической катастрофы. Подобной катастрофы в художественном мире Б. Шлинка нет, и это понятно – художественное пространство романов Б. Шлинка – это эстетически воссозданная окружающая нас действительность, герои его романов – наши современники, однако проблемы нашей обыденной жизни не делаются от этого менее трагическими, актуальными и значимыми. В этом контексте преуспевающий пожилой юрист, через сорок лет вновь окунувшийся в историю своего юношеского несостоявшегося приключения и обретающего наконец на краткий срок свою возлюбленную, находящуюся, однако, на пороге смерти и подводящую своеобразные жизненные итоги, становится не менее символическим образом, воплощающим в себе человека взыскующего смысла жизни, и кстати, обретающего его путём горькой утраты: *Когда мы с Иреной обрели друг друга, было ясно, что это ненадолго. Однако эта правда существовала где-то вовне, а не между нами. А между нами происходило так много, сохранялось столько жизни, столько обещаний. На длинном пути вниз по лестнице стала очевидной краткость отпущенного нам времени, и сознание этого было для меня*

невыносимым. Я всегда считал, что мне никто не нужен, а если уж нужен, то, видимо, только для счастья, но не для выживания, – и я ведь выжил один. А теперь я не знал, как буду жить без Ирены, как смогу без неё изменить свои отношения с детьми, иначе устроить свою работу, заново наладить собственную жизнь, как буду засыпать и просыпаться без неё [5, с. 224]. Именно этот безымянный герой, в отличие от успешного бизнесмена и талантливого концептуального живописца обретает надежду начать жизнь заново, исправить отношения в семье и прожить отпущенные годы на новом нравственном рубеже. Любопытно, что именно он, названный героиней сорок лет назад иронично «храбрым рыцарем», ближе всех подойдёт к пониманию загадочного внутреннего мира этой женщины, недоступного ни мужу, ни любовнику.

При всей своей простоте композиция этой книги уникальна, поскольку кратковременная встреча Ирены Гундлах и её бывшего «храброго рыцаря» по сути зеркально отражает начало книги, как в ленте Мёбиуса совмещая пространство и время и делая сорокалетний срок несущественным. И с этой точки зрения гротескная история с картиной, за обладание которой вначале так комично сражаются муж и любовник героини, оказывается своеобразным порталом в подлинную суть конфликта. Сраженье идёт не за картину, ведь рядом с удачливым бизнесменом был её прототип, а талантливый художник при желании мог нарисовать ещё один портрет. Речь идёт видимо о том, что в картине Карлу Швиндту удалось передать саму неуловимую суть души героини, за обладанием которой и идёт этот спор. Юноша-юрист поначалу становится сторонним наблюдателем трагикомической ситуации, единственным незаинтересованным лицом, находящимся вне разыгравшегося конфликта.

Однако если конфликт, лежащий в основе коллизии анализируемого произведения, оказался простым только на первый взгляд, не менее сложной оказывается и сама художественная структура этого произведения. Уже само название «Женщина на лестнице» обладает высокой семантической ёмкостью. Если в своих ранее написанных произведениях Б. Шлинк интенсивно использует возможности интертекстуального смыслового поля, то в новом произведении он использует его новые интермедиальные аспекты. В частности в поэтике анализируемого романа широко используется приём экфрасиса в различных его формах и вариантах, прежде всего в его эмоционально-экспрессивной и сюжетообразующей функциях [6, с. 5–22; 7; 8, с. 47–57]. Однако интеллектуально не отягощённый читатель может этого и не заметить, поскольку

название «Женщина на лестнице» повествует нам о реальной женщине, и изображенной спускающейся, и реально спускающейся по лестнице. Однако название отсылает нас к известной картине О. Ренуара «Женщина на лестнице», вместе с парной «Мужчина на лестнице», составлявшей декоративное панно и украшавшей лестницу парижского особняка известного издателя Жоржа Шарпантье. Дама на полотне миловидна и тщательно одета в тяжелое, почти наглухо закрытое платье. Следуя классификации экфрасисов [8, с.47-57], отметим, что перед нами так называемый нулевой экфрасис. Забегая вперёд, скажем, что в финале произведения ему соответствует немиметический экфрасис: сцена, во время которой безымянный герой - «храбрый рыцарь» помогает своей подруге в последний раз спуститься по лестнице: *Когда мы спускались – она, держась одной рукой за перила, другой опираясь на моё плечо,– я тоже понял, что прогулка будет последней. Она останавливалась не каждой ступеньке, собиралась с силами для следующего шага, затем ставила правую ногу, всегда сначала правую, потом левую на следующую ступеньку и опять останавливалась, чтобы вновь собраться с силами. Она тяжело дышала, не могла говорить, иногда поглядывала на меня с усталой, извиняющейся или иронической улыбкой: «Вот какой я теперь стала»* [5, с. 224]. В нравственно-этической системе романа он имеет смыслообразующее значение, поскольку свидетельствует не только о примирении, но и о человеческом взаимопонимании, внутреннем единстве персонажей, противопоставленной парным красочным изолированным панно Ренуара.

Этот экфрасис противопоставлен и возникающему в самом начале миметическому полному, монологически представленному экфрасису [9]: *По лестнице спускается женщина. Правая нога шагнула на нижнюю ступеньку, а левая ещё касается верхней, но уже готова сделать новый шаг. Женщина обнажена, у неё бледное тело, светлые волосы на лобке и на голове, прическа слегка поблескивает от солнечных лучей. Обнаженная, бледная, светловолосая, на расплывчатом зеленовато-сером фоне стены и лестничных ступеней, женщина с парящей легкостью идёт прямо на зрителя. Но одновременно в её ногах, округлых бёдрах, упругой груди ощущается чувственная весомость* [5, с.7–8].

В качестве первоисточника сюжета картины, вызвавшей яростное столкновение героев, сам автор называет не менее скандальную и не менее загадочную картину одного из самых известных художников современной Германии Герхарда Рихтера. Анализируя литературные произведения, включающие в свою структуру экфрастические опи-

сания, можно отметить, что обычно писатели используют очень узнаваемые классические произведения, Б. Шлинк напротив обращается к актуальной живописи, что само по себе было определенной смелостью. В авторских Примечаниях Б. Шлинка читаем: *Портрет Ирены на лестнице может напоминать читателям картину Герхарда Рихтера «Эма. Обнаженная на лестнице». Открытка с репродукцией этой картины действительно уже много лет стоит на моём письменном столе вместе с другими репродукциями и фотографиями, сменяющими друг друга* [5, с. 253].

Творчество Г. Рихтера не вписывается в традиционные рамки и заставляет говорить о себе, начиная с 1963, после уже первой выставки его работ. Цитируемая картина Рихтера относится к тому периоду, когда он работал на стыке живописи и фотографии, что вызывало нарекание на его живописную манеру и обвинения в поп-арте. Рихтер настаивал на том, что это новый вид искусства. Известно, что он переписывал картину, стараясь добиться наибольшего эффекта, пока не окутал свою модель своеобразной дымкой или туманом, добившись успеха у зрителей. Не только тонкий стилист Б. Шлинк, но и автор цитируемой картины предлагает нам интеллектуальную игру, поскольку его творение само по себе является репликой работы Марселя Дюшана «Обнаженная, спускающаяся по лестнице» (1912 г). Как известно, эта работа М. Дюшана совмещает в себе опыты двух художественных направлений – кубизма и футуризма. Трактованные в кубистическом духе изображения комбинируются с передачей различных фаз движения. Картина была воспринята даже друзьями Дюшана как насмешка над живописью. Однако возможности нулевого экфрасиса позволяют интеллектуально развитому читателю вспомнить, что Марсель Дюшан не был первым, кто изобразил женщину, спускающуюся по лестнице. Эдвард Майбридж в серии своих ранних фотографий, пожалуй, впервые запечатлел обнажённую женщину, спускающуюся по лестнице, тем более что близость портрета Ирены и картины Рихтера в технике совмещения живописи и фотографии заявлена автором открыто. У Эдварда Майбриджа не было намерения создать новый вид изобразительного искусства. Его «ожившие» серии фотографий были своеобразной ступенью на пути к кинематографу, поскольку он пытался как бы реконструировать процесс движения, разложенный на статические составляющие. Однако в ретроспективе таблицы Эдварда Майбриджа воспринимаются с точки зрения чистой эстетической формы и порождают новый специфический эффект и смыслы, независимо от первоначального намерения создателя. В по-

следней трети XX века этот приём уже в чисто художественном контексте взяли на вооружение художники неоавангарда – прежде всего минималисты, чьи работы тоже базируются на повторении или варьировании одной и той же формы. О родстве эстетических позиций свидетельствует то, что композитор-минималист Филипп Гласс посвятил Майбриджу оперу «Фотограф» [11].

Б. Шлинк не просто при помощи нулевых экфрасисов оживляет память читателей и вводит искания своих героев в определенный контекст эпохи, но прямо указывает на дискуссионное поле в технике современной концептуальной живописи. Искания Карла Швиндта должны были ответить на актуальные, стоявшие перед живописцами, *о возможностях предметного или абстрактного искусства, о связи живописи и фотографии, о взаимоотношениях красоты и правды* [5, с. 98]. Портрет Ирены, как свидетельствует сама героиня, призван был *опровергнуть Марселя Дюшана. Знаешь его «Обнаженную, спускающуюся по лестнице»? Кубистическое разложение динамики спуска по ступеням, круговорот ног, ягодиц, рук и голов? Картина Дюшана положила конец фигуративной живописи, а Швинд хотел доказать, что по-прежнему возможно написать просто обнаженную женщину, которая спускается по лестнице* [5, с. 98] и, добавим, в возможностях искусства передать не только внешние контуры, но и внутреннюю жизнь, душу модели, за понимание и обладание которой идёт эта принимающая иногда гротескные формы борьба. Душа Ирены «храбрый рыцарь» также постигает не сразу. Об этом свидетельствуют два экфрасиса, первый из которых даёт нам восприятие картины героем сорок лет назад, а второй включает в себя полученный жизненный опыт:*… Она идёт склонив голову и опустив глаза, будто кто-то принуждает её, но она смирилась с принуждением. Будто она сопротивлялась, но прекратила сопротивление, ибо тот, кто её принуждал, оказался слишком могущественным. Будто она надеется на пощаду, снисхождение, милосердие только ценой кротости, соблазнительности, готовности отдаться. Ей приходится считаться с тем, что её просто могут взять силой. Или она сама этого хочет? Только не признаётся в своём желании не другому, на самой себе? <…> Сочетание насилия и соблазна, непокорности и готовности отдаться смущало меня. Это была та сфера, где мне никогда не доводилось соприкасаться с женщинами. Это совершенно расходилось с моим тогдашним представлением об Ирене Гундлах. Или я тогда ничего не понимал?* [5, с. 38–39]

Техника экфрастических описаний Б. Шлинка весьма тонка. Писатель передаёт едва уловимые движения души героя, одновременно от-

ражающиеся на осмыслении внутреннего, духовного и душевного портера героини. По сути на протяжении первых ста страниц перед нами предстаёт три экфрастических описания картины, каждое из которых всё глубже погружается в загадочных внутренний мир героини: *Я не находил в изображенной женщине никаких изъянов. Но и видел её иной, чем в последний раз. Да, в ней была кротость, был соблазн и готовность отдаться. Она уже не сопротивлялась. Но и не сдалась окончательно. В том, как она держала голову, опустила глаза, сжала губы, чувствовалось тайное сопротивление, протест, непокорность. Она накогда не подчиниться тому, в чьей власти она находится. Она будет подыгрывать ему. Однако в конце концов ускользнет от него, вырвется на волю* [5, с. 58]. Как следует из текста романа, Ирена Гундлах, действительно, вырвалась на волю и прожила небезгрешную, но полную событий, ошибок и нравственных прозрений жизнь, поняв на пороге Ничто, что единственно ценным в этой короткой жизни является бескорыстное служение людям, помощь ближнему. Участники бывшего рокового треугольника так и не смогли вырваться из дурной бесконечности своих эгоистических страстей: Гундлах стал ещё богаче и желает пополнить свой капитал поднимающейся в цене картиной, художник Карл Швинд становится мэтром концептуального искусства, в коллекции которого не достаёт этой ранней картины. И только безымянному повествователю приоткрывается суть мятежной души героини и только ему дано познать накануне ждущей его подругу бездны короткую иллюзию настоящего человеческого счастья. Не случайно в финала он тоскует не по юной загадочной модели с роковой картины, а по реальной, умудренной опытом жизни, Ирене Адлер (Гундлах): *Я не опасался, что могу расплакаться. Я боялся приступа тоски, которая иногда становилась нестерпимой, и тосковал я по старой Ирене, спускавшейся по лестнице, а не по молодой* [5, с. 251].

Роман Б. Шлинка внешне имеет чрезвычайно легкое и прозрачное сюжетно-композиционное построение. Он состоит из трёх почти равных частей и 78 небольших глав, в центре которых присутствует событие, так или иначе постепенно продвигающее сюжет к закономерному финалу. В целом перед нами простирается лестница, постепенно ведущая загадочную героиню к физическому концу, но одухотворённому последним отблеском взаимной, вполне альтруистической, как сама жизнь героини на протяжении многих лет, любви. Событийный план произведения не содержит в себе ничего исключительного, однако каждое небольшое событие подготавливает глубину последующего их осмысле-

ния, превращая экфрасисы Б. Шлинка, по образному выражению Д. Бавильского, литературного и музыкального критика, в стремительное путешествие на моторке, во время которого «писатель принципиально другими художественными средствами создает конгениальное оригиналу мерцающее текстуальное пространство» [12], причастное высокой литературе. Финал романа, заставляющий вновь и вновь, разгадывая портреты Ирены, описанные Б. Шлинком устами своего безымянного героя, закономерно приводит читателя к выводу о том, по сути весь текст романа является развёрнутым полным монологическим немиметическим экфрасисом, воссоздающим, этико-эстетическую концепцию автора, утверждаемую Б. Шлинком во всех его произведениях.

Список литературы

1. Шарыпина Т.А Немецкая «одиссея» Бернхарда Шлинка // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2012. № 1 (2). С. 267–271.
2. Отзывы о книге «Женщина на лестнице. Автор, а что это было? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.livelib.ru/book/1001391001/reviews (дата обращения 21.11.2016).
3. Тураев С.В. О немецком классицизме // Проблемы Просвещения в мировой литературе. М.: Наука, 1970. 354 с.
4. Давыдов Ю.Н. Интеллектуальный роман и философское мифотворчество // Вопросы литературы. 1977. № 9. С. 35–44.
5. Шлинк Б. Женщина на лестнице. Санкт-Пб.: Азбука, 2015. 256 с.
6. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума. М.: МИК, 2002. С. 5–22.
7. Морозова Н.Г. Экфрасис в прозе русского романтизма: дис. … канд.филол.н. Новосибирск, 2006. 210 с.
8. Яценко Е.В. «Любите живопись, поэты…». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель» // Вопросы философии. 2011. № 11. С. 47–57.
9. Schlink B. Die Frau auf der Treppe. Roman. Zürich, Diogenes Verlag, 2014. 245 S.
10. Владимиров К. Марсель Дюшан как создатель нового вида пластического искусства [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.historicus.ru/Marcel_Duchan_kak_sozdatel_novogo_vida_plasticheskogo_iskusstva(дата обращения 21.11.2016).
11. Эдвард Майбридж и его пейзажи [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://prophotos.ru/lessons/6334-edvard-maybridzh (дата обращения 21.11.2016).
12. Бавильский Д. Он помнит все её трещинки[Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.theartnewspaper.ru/posts/2377 (дата обращения 21.11.2016).

BERNHARD SCHLINK'S NOVEL *WOMEN ON THE STAIRS*:
INTERMEDIAL ASPECTS OF THE GERMAN EXISTENTIAL CODE

T.A. Sharypina

The article analyzes problems and poetics of the B. Schlink's novel *The woman on the stairs* (2014), received a mixed assessment, among both the critics and the reading audience. Consideration is given as a plot through the prism of the author of the traditional interpretation of the existential situation and in the context of the XX–XXI centuries characteristic of the literary consciousness – problems of intermediality. Particularly affected by practical aspects of realization of ecphrasis in the poetics of the given work of the writer.

Keywords: model, interpretation, intertext, novel form, existential situation, ecphrasis.

2.8. «ДРАМАТИЧЕСКАЯ АФФЕКТАЦИЯ» В ПЬЕСЕ МАРИУСА ФОН МАЙЕНБУРГА «ПАРАЗИТЫ»

© Е. Г. Нефедова

Исследуются способы драматической аффектации в пьесе современного немецкого драматурга Мариуса фон Майенбурга «Паразиты», характер психоэмоционального конфликта, система образов, своеобразие сценической организации текста. Описывается специфический характер отношений, связывающий героев пьесы, – сложные симбиотические отношения, построенные на противоречивых эмоциях ненависти и притяжения. Анализируется спектр симптомов современного общества – тотальная разобщенность, утрата самоидентичности, расщепленность сознания, отчужденность от мира, отвращение к себе.

Ключевые слова: современная немецкая драматургия, Мариус фон Майенбург, новая драма, новый реализм.

Мариус фон Майенбург (Marius von Mayenburg, 1972) – молодой немецкий драматург, занимающий важное место в современном театральном и культурном пространстве Германии. Многие из его пьес удостоены престижных литературных премий и успешно поставлены во многих театрах мира. Это такие драмы, как «Герои ножей» («Messerhelden», 1996), «Огнеликий» («Feuergesicht», 1998), «Haarmann» («Харман», 2001), «Холодное дитя» («Das kalte Kind», 2002), «Эльдорадо» («Eldorado», 2004), «Зрение» («Augenlicht», 2006), «Собака, ночь и нож» («Der Hand, die Nacht und das Messer»), «Урод» («Der Hässliche»,

2007), «Камень» («Der Stein», 2008), «Мученик» («Märtyrer», 2012*)* и другие [1–3]. Являясь штатным драматургом такого крупного немецкого театра, как Платц, М. Фон Майенбург уже больше десятилетия плодотворно сотрудничает с режиссером Томасом Остермайером. Все большую известность обретает драматургия М. фон Майенбург и в России. За последние несколько лет при поддержке Гёте-Института были переведены, поставлены или представлены публике в сценических читках шесть пьес писателя: «Огнеликий», «Камень», «Паразиты», «Урод», «Холодное дитя» и «Мученик». Творчество этого яркого драматурга начинают изучать отечественные литературоведы [4].

Произведения Мариуса фон Майенбурга относят к «новому реализму», явлению, заявившему о себе в европейской литературе рубежа XX–XXI веков и представленому в немецкояычной литературе целой плеядой молодых талантливых авторов (Д. Лоэр, Г. Данкварт, Т. Вальзер, Р. Шиммельпфенниг и др.). На фоне радикальных инноваций немецкого «постдраматического театра» (термин Г.-Т. Лемана [5]) последней трети XX века, заключавшихся в попытке освободится от тотальной власти текста, отказаться от него в пользу языка тела, визуальных и акустических экспериментов, самодавлющего медийного пространства – вышеупомянутые драматурги делают попытку вновь вернуть театр к действительности, к тексту, к языку слова, звучащего со сцены. Широко используя всю палитру постдраматических эксперементальных форм, они тем не менее довольно отчетливо противостоят традиции постраматического театра.

Проблематика произведений новых немецких драматургов имеет ярко выраженный социальный и даже политический характер, обращается к самым актуальным и особенно наболевшим проблемам современного общества Неслучайно этих авторов иногда именуют «новыми рассерженными» – по аналогии с группой писателей «Angry young men», заявивших о себе в английской литературе 50-х. И тех и других, действительно, сближает недовольство действительностью, пристальный интерес к жизни молодежи, протест против общественной лжи и царящего вокруг лицемерия, против социальной и политической апатии, против конформизма. Большинство пьес названных драматургов по своей жанровой специфике представляют собой жесткие социальные драмы, шокирующие зрителя и читателя нелицеприятной правдой о современном европейце. Не случайно, анализируя художественный мир пьес Мариуса фон Майенбурга, критики и театроведы нередко говорят об «экстремальном» характере его теат-

ра, а самого писателя немного иронично называют даже не рассерженным, а «разъяренным».

Пьеса «Паразиты» («Parasiten») написана в 2000 году [6]. В традициях постдраматического театра она имеет ослабленный драматический элемент, отсутствие выраженного конфликта, который определял бы единое развитие действия и его логику, отсутствие четко просматриваемого сюжета, минимальную событийность, условные и лишенные психологической глубины, хотя и рельефно выписанные персонажи.

Композиционно пьеса представляет собой серию картин, связанных единой эмоциональной доминантой – сложным комплексом негативных эмоций, таких, как страх одиночества, отвращение к себе и другому, ненависти, отчаяния – целой полифонии чувств, порожденных экзистенциальной неполнотой героев. В ситуации фабульной неопределенности и отсутствия драматической нагрузки у диалога своеобразным цементирующим пьесу элементом становится тотальный характер транслируемой эмоции, являющейся результатом специфической заинтересованности героев друг в друге и заявленной символическим названием пьесы: «Паразиты».

В произведении пять персонажей (трое мужчин и две женщины), связанных близкими отношениями или просто трагическим стечением обстоятельств: Фридерика, Петер, Бетси, Ринго, Мульчер. Характеристика персонажей тоже исключительно минималистична, фиксирует только особо значимые, как бы маркирующие признаки действующих лиц. Так, в авторских ремарках сообщается, что Фредерика беременна, Ринго – в инвалидной коляске, что Мульчер старик, а Бетси – сестра Фридерики.

Герои образуют диалогические пары, и комбинаторные варианты варьируются от сцены к сцене, от картины к картине, образуя все возможные сочетания: каждый из пяти дествующих лиц по ходу пьесы вступает в эмоциональный диалог со всеми остальными персонажами. Бинарный характер общения ощутим даже в тех мизансценах, где участниками разговора становятся трое персонажей: третий всегда оказывается на периферии общения.

Уже само название пьесы описывает специфический характер отношений, который связывает героев пьесы – это сложные симбиотические отношения, построенные на амбивалентной эмоции ненависть и притяжения. При этом героев отличает четкое осознание собственной несвободы, своей зависимости от другого – мучительной потребности в чужой энергии. Связано это, как представляется, с острым ощущением

своей бытийной неполноты. Герои, прячущие свои истинные эмоции под маской или откровенно демонстрирующие свою неприязнь к ближнему не могут существовать друг без друга, как палач и его жертва. Характерно и то, что по ходу действия пьесы каждый из персонажей то является объектом психологического истязания, то сам сознательно причиняет мучения другому. Палач и жертва постоянно меняются местами. Единственной формой существования героев является существование за счет чужой негативной эмоции. Стремление причинить боль становится единственным маркером, определяющим существование. Не случайно герои рефлексируют над своим состоянием, эмоции преобладают над действиями, каждый существует в узких рамках своего эгоцентрического мира, оставаясь при этом глубоко несчастным.

Жизнь Фредерики – вечное существование на грани нервного срыва. Автор от эпизода к эпизоду раскрывает болезненно патологическое сознание героини, демонстрируя ее суицидальные наклонности, нарочитую аффектацию поведения, продиктованную безнадежной попыткой быть замеченной. Один из характерных эпизодов демонстрирует истерический модус существование героини. Психо-эмоциональное пространство аффекта, в котором разворачивается существование персонажа задается координатами речи, жеста, поступка. Один из характерных эпизодов демонстрирует истерический модус существования героини – эпизод «кормления змеи», когда Фредерика «срывается» в выражающуюся через сверхфизиологичность истерику от недостатка внимания и от ревности к ручной змее, которой, как ей кажется, Петрик уделяет больше внимания, чем ей: *Я тоже могу лечь и дожидаться, пока ты меня заметишь… Но ты все равно не увидишь меня, на горло наступишь. (Орет.) Смотри сюда. … (Засовывает крысу в рот.)* [7].

Речевое пространство, в котором существуют Фредерика и ее муж Петрик – это нескончаемый поток взаимных оскорблений существование вне этих болезненных отношений для героев невозможно, поэтому палач и жертва постоянно меняются местами.

Насилие, разворачиваемое на сцене, является для Майенбурга способом репрезентации реальности, в которой оно уже давно обосновалось и даже стало своеобразным кодом эпохи, своего рода языком. Вне этого языка уже не возможно какое-либо художественное высказывание. Ряд исследователей современного театрального пространства уверенно заявляют о том, что язык насилия становится основной коммуникативной единицей современного искусства [8]. Репрезентация насилия если не как нормы, то как привычного контекста существования современного

человека, как того, что перестает вызывать ужас и воспринимается как "истерический дискурс" общения – характеризует драматургическую позицию Майенбурга в этой пьесе.

Показательно также, что объектом скептического пересмотра становятся как стереотипы и ментальные шаблоны среднего европейца, сознание которого пронизано, с одной стороны, пошлые буржуазно-гламурные радости общества потребления, так и затасканными и выхолощенными ценностями мнимого гуманизма.

Характерно и то, что слова, исполненные ненависти и отвращения, вложены в уста искалеченного в результате несчастного случая Ринго, обреченного на безрадостное существование в инвалидном кресле, то есть человека, для которого утрачена способность наслаждаться и потреблять, что в контексте современной цивилизации равнозначно самоуничтожению: *Какая гадость, озера, жирные людишки выставляют свои вонючие телеса на свет, пропитывают себя солнцезащитным маслом, пока кожа не лопнет, как горячая сосиска, и прежде чем начать обгорать, макают своих детишек в озеро, в воду, и заливают себе зенки, запихивая в утробу холодные котлеты и холодное пиво, и потребуется пяток спасателей, чтобы вытащить из воды их распухшие трупы – вот что такое озера* [7].

Аффектированная речь героя, своей натуралистической, телесной образностью, противостоит рекламно-идиллическим картинкам среднестатистического буржуазного досуга, утрирует ощущение болезненной ущербности персонажа, сего бытийной неполноты, которую так он истерически переживает. Другой персонаж, его подруга Бэтси, ухаживающая за ним, психологическом отношении выглядит более здоровой, но искусственно «ванильная» тональность диалогов героев, вскрывает неискренность, фальшивость и неестественность этих отношений. Мелодраматическая история о любви, преодолевающей все препятствия, оказывается девальвированной, иронически извращенной. В этой паре – те же паразитарные, нездоровые отношения, и у каждого из героев есть свои рычаги психологического давления друг на друга. Миражный характер шаблонов речевого и тактильного поведения, навязанных общественными стереотипами, клишированных моделями массового сознания, Мариус фон Майенбург усиливает введением «непарного» персонажа – старика Мульчера, непосредственного виновника несчастного случая, сделавшего Ринго инвалидом. Мульчер. Он тоже включен в структуру этого паразитарного мира, что ярко демонстрирует следующий показательный трагифарсовый диалог:

МУЛЬЧЕР: *Вы. В кресле. Изуродованы. (Рыдает.)*

РИНГО: *Вы должны вселять в меня мужество. Должны говорить, что жизнь продолжается...Прекратите реветь, старый болван. Я ведь не реву. < ...> Может, я еще поправлюсь, а Вы к тому времени уже умрете.*

МУЛЬЧЕР: *Вы просто шут, сломанный хребет уже не собрать целым. (Громко.) Молодой человек, Вы – урод, Вы теперь даже машину водить не можете* [7].

Показательно в этой и ряде других сцен комическое остранение, которое позволяет отчетливо обозначить авторское присутствие и отношение к текстовому и драматическому высказыванию.

Итак, драматург Мариус фон Майенбург в своей трагифарсовой манере обозначает невозможность (вне образов насилия) общения между людьми в современном мире, построенном на паразитарном, потребительском типе существования. Тотальная разобщенность, утрата самоидентичности, расщепленность сознания, отчужденность от мира, отвращение к себе – вот спектр тех симптомов, которые автор фиксирует у своих героев. Прозаизация жестокости и цинизма становятся, по мнению Мариуса фон Майенбурга, своеобразным негативным индикатором современного общества, в котором все существуют как паразиты. Ненависть к себе и ненависть к другому – две стороны одной медали, и то и другое – есть результат бытийной неполноты. Поэтому риторически звучит фраза одного из героев: *Почему ты такой?* А встречный вопрос приобретает характер ответа: *Почему ты такая?*

Список литературы

1. Mayenburg von M. Feuergesicht. Haarmann. Stücke. Henschel SCHAUSPIEL Theaterverlag Berlin, 2014. 154 S.

2. Mayenburg von M. Eldorado. Turista. Augenlicht. Der Häßliche. Stücke von Mayenburg. Henschel SCHAUSPIEL Theaterverlag Berlin, 2014. 392 S.

3. Mayenburg von M. Der Stein. Freie Sicht. Der Hund, die Nacht und das Messer. Perplex. Stücke. Henschel SCHAUSPIEL Theaterverlag Berlin, 2011. 290 S.

4. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.

5. Шевченко Е.Н. Лисенко А.Р. Les enfants terribles немецкой драматургии (на материале пьес Ф. Ведекинда, К. Манна и М. фон Майенбурга) // Вестник Челябинского педагогического университета, 2013, № 9. С. 287–299.

6. Mayenburg von M. Feuergesicht. Parasiten: Zwei Stucke (Theaterbibliothek) – Frankfurt am Main: Verlag der Autoren; Berlin : Henschel Schauspiel Theaterverlag, 2000. 68 S.

7. Мариус фон Майенбург. Паразиты. Пер. с нем. Аллы Рыбниковой // Театральная библиотека Сергея Ефимова (пьесы – театр – драматургия)

[Электронный ресурс]. – Режим доступа: hhttp://www.theatre-library.ru/authors/m/mayenburg (дата обращения 25.11.16).

8. Липовецкий М., Боймерс Б. Перфомансы насилия: литературные и театральные эксперименты «новой драмы». М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 376.

«DRAMATIC AFFECTATION» IN THE PLAY BY MARIUS VON MAYENBURG «PARASITEN»

E.G. Nefedova

The article studies ways of dramatic affectation in the play «Parasites» of modern German playwright Marius von Mayenburg. It studies the character of psycho-emotional conflict, the system of images and originality of the stage text organisation. It describes specific nature of the links between the characters of the play – complex symbiotic relationship built on the contradictory emotions of hate and attraction. It analyses the spectrum of symptoms of contemporary society – a total disconnection, loss of self-identity, the splitting of consciousness, alienation from the world, self-loathing.

Keywords: contemporary German playwrighting, Marius von Mayenburg, «new drama», «new realism».

2.9. К ПРОБЛЕМЕ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ПРИНЦИПОВ ПОЭТИКИ ГИНОЦЕНТРИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ

© П.Д. Ивлиева

Литература последней трети ушедшего XX и первого десятилетия начавшегося XXI века была и остается предметом споров и дискуссий литературоведов и критиков. Особый интерес представляет так называемая «женско-центрированная традиция». В данной работе предпринимается попытка комплексного изучения принципов и особенностей гиноцентризма, их систематизация и теоретическое осмысление. Исследуется феномен «женской литературы», эволюция явления и проблема его определения; обосновывается роль деконструктивизма как одного из ключевых компонентов гиноцентрической литературы; определяется явление гиноцентрической литературы в качестве особого направления немецкой женской романистики (И. Моргнер, К. Вольф, И. Бахман).

Ключевые слова: гиноцентрическая литература; роман; деконструктивизм; аутентичность; авторское мифологизирование; женская литература; принцип гиноцентризма.

В литературе, как явлении крайне чувствительном к общественным преобразованиям, отражаются любые изменения в исторической и социокультурной атмосфере эпохи. Одним из мощнейших стимулов к возникновению новых идей и течений в литературе стали социальные, политические и культурные сдвиги второй половины XX века, в том числе и эпоха гендерного противостояния, которая проявилась во всех пластах и аспектах человеческого бытия, в частности в политике, социологии, юриспруденции, культурологии. XX век характеризуется ярко выраженным стремлением женщин к равноправию с мужчинами во всех сферах общества. Данное явление, получившее название феминизм, способствовало развитию женской независимости, в результате чего представительницы слабого пола заняли автономное место вне патриархатной системы. Женщины обособились и в литературе, войдя в нее, теоретически обозначив и пополнив новыми именами направление «женская литература». Само явление «женская литература», как известно, зародилось в XVIII–XIX веках в Англии (Э. Бронте и Ш. Бронте, Джейн Остин) и Франции (Сюзанна Вердье, Жорж Санд), в XX веке в Германии в новых социокультурных условиях развивается новое явление – литература гиноцентрическая [5] (gunē – греч. «женщина», centrum – лат. «центр круга»), а основной ее жанр – гиноцентрический роман. Впервые к литературе, созданной авторами-женщинами, термин гиноцентризм был применен А.Э. Воротниковой в работе «Гиноцентрические романы Германии и Австрии 1970–1980-х гг.» [5]. Гиноцентризму исследовательница присвоила статус «идейно-эстетического принципа воссоздания и осмысления бытийной диалектики, реализующийся через обращение к доминантному в художественно-концептуальной системе произведения образу женщины. Иными словами, гиноцентризм – принцип художественного воссоздания бытия через образ женщины, ее мирочувствование и мировидение» [5]. Согласно ее концепции, гиноцентризм – принцип, который присутствует в каждом из романов как некий фундамент, определяющий весь строй и «архитектуру» произведения, и ориентир, направляющий творческие поиски автора. Методологической значимостью для исследования немецкоязычной женской прозы и гиноцентризма обладают монографии исследователя «Гиноцентрические романы Германии и Австрии 1970–1980-х гг.» (2006), «Мифорецепция в романе К. Вольф «Кассандра» (2007) [6], «Поэтика памяти и забвения в романе Э. Елинек «Дети мертвых» (2013) [7], и докторская диссертация А.Э. Воротниковой «Гиноцентрические романы Германии и Австрии 1970–1980-х гг.», посвященные глубокому анализу

творчества Э. Елинек, И. Бахман, Б. Фришмут, К. Вольф и др. Анализ произведений некоторых немецкоязычных авторов-женщин конца XX столетия (И. Бахман, И. Моргнер, К Вольф, Э. Елинек, Э. Райхарт) позволяет расширить представления о гиноцентрическом принципе и ввести понятие гиноцентрической литературы – самостоятельного литературного направления. Гиноцентрическая литература характеризуется высококонцентрированной субъективностью, глубиной и философичностью, пытается решить социальные, затрагивает политические и экономические проблемы, вписывает в канву повествования свое «я», которое является оценочным фактором и мерилом всего происходящего. Обязательно наличие феминистической подоплеки, образа сильной, мужественной женщины, совокупность принципов и приемов отображения субъективной авторской реальности, обширной символико-мифологической парадигмы кодирования и определенных принципов письма. Произведения гиноцентрической литературы в своем большинстве имеют феминистическую подоплеку. Речь идет о феминизме так называемой второй волны (60–80-х годов), которая прокатилась по всему миру. Однако именно Германия и другие немецкоязычные страны с их поствоенным идеологическим и социально-политическим переделом, ярко выраженной склонностью к рефлексии и образности стали благодатной почвой для зарождения и развития гиноцентрической литературы, которая нацелена на рассмотрение сильной мужественной женщины в контексте социокультурной политической среды. В гиноцентрической литературе, в частности в гиноцентрическом романе, нашли свое воплощение:

1) проблемы социального бесправия и угнетенности женщины, ее самореализации и самоидентификации в патриархатном обществе;

2) женская модель освоения мира, основанная на мудрости и постижении, а не на знании и познавании, как в «мужском случае»;

3) особый стиль и манера письма, присущие в основном представительницам слабого пола.

Для более точного и глубокого понимания сути феномена гиноцентризм, видится необходимым использование понятия андроцентризм (от греч. anēr, andros – «мужчина»), которое понимается как принятие мужских нормативных представлений и жизненных моделей за единые универсальные социальные нормы и жизненные модели [11]. Иными словами, это взгляд на мир под мужским углом зрения и с позиции мужчины, где «мужское» воспринимается как единственное верное и объективное мерило. С одной стороны, эти два феномена полностью исклю-

чают друг друга, так как обозначают культурные традиции, разводящие всечеловеческую субъективность на два противоборствующих лагеря – женский и мужской. Термин андроцентризм активно используется теоретиками гендерного подхода и феминистками для критики социального мира культуры, где характеристики мужского и женского разноплановы и «разновесны», дихотомично разведены и иерархично структурированы, так как существующий мир культуры и мир природы осуществлен (через нарратив) от лица мужского субъекта, с точки зрения мужской перспективы, где женское понимается как «другое» и «чужое», а чаще всего вообще игнорируется. Андроцентризм современной культуры основан на универсалистском дискурсе европейской науки, репрезентирующей себя гендерно нейтрально и «научно» обосновывающей гендерную нейтральность социальных институтов и структур [11]. Но с другой стороны, гиноцентризм и андроцентризм могут трактоваться как литературоведческие понятия и, соответственно, подразделяться на гиноцентрический принцип письма (реалии мира воспроизводятся, исходя из женской точки зрения) и андроцентрический принцип письма (картина мира рисуется через образ мужчины). Это позволяет избежать грубого деления произведений авторов на мужскую и женскую литературу по гендерному принципу. Другими словами, и мужское творчество может быть маркировано гиноцентрическим принципом письма (Р. Рильке, Э. Паниц), и женское творчество – андроцентрическим (А. Зегерс).

«Основная функция гиноцентризма заключается в том, что он служит своего рода фокусирующей призмой, взгляд сквозь которую позволяет собрать отдельные неповторимые произведения авторов женщин (и мужчин) в целостное явление, установить их внутреннее единство. Проявляя себя наиболее активно в женских произведениях, гиноцентрический принцип может входить и в мужское творчество. Ведь интерес к женской теме, к проблемам эмансипации в последней трети ушедшего столетия поистине всеобъемлющ. Он исходит не только от писательниц, но и от писателей (Э. Паниц, П. Хадке)» [5, с.10].

Проследив взаимосвязь гиноцентрической литературы с феминизмом, противопоставив ее андроцентризму и территориально обозначив истоки явления, приходим к выводу, что имеем дело с направлением в современной немецкой литературе, базирующимся на идейно-эстетическом принципе гиноцентризма, который присутствует в романах немецкоязычных писательниц как некий фундамент, определяющий весь строй и «архитектуру» произведения. Нами выделяются следующие принципы гиноцентрической литературы: деконструктивизм, авторское мифологизирование, аутентичность.

Изначально деконструктивизм (от лат. de «обратно» и constructio «строю»; «переосмысление») не входил в семантическое поле литературоведения, однако американские ученые-литературоведы, представители Йельской критической школы Йозеф Хиллис Миллер (J. Hillis Miller), Жоффрей Хартман (Geoffrey Hartman) и Поль де Ман (Paul de Man), в семидесятых и восьмидесятых годах занимались популяризацией философии Жака Деррида в литературоведении и разработали тот понятийный аппарат, который лег в основу литературоведческого деконструктивизма. Существенный вклад в идею деконструктивизма текста также внес философ-постструктуралист Ролан Барт [1]. В контексте гиноцентрической литературы это литературно-критическая методология и практика анализа художественного текста, под которой понимается разрушение сформировавшихся и уже устаревших основ и стереотипов, но не с целью их уничтожения и обесценивания, а воссоздания, возрождения и переосмысления в контексте эпохи нового времени и под углом зрения актуальной современной проблематики. В результате такого процесса читатель становится на место автора и творит свой вариант текста. Иными словами, «задача» читателя состоит в том, чтобы понять истинную природу задумки автора и пойти дальше, раскрыв бессознательные авторские интенции, заложенные в тексте без его воли, проникнуть в смысловой объем произведения, в процесс означивания, пережить множественность и многозначность текста. Восприятие текста определяется уровнем читателя и его подготовленностью к прочтению и интерпретации основных кодов, вплетенных в ткань текста, который в свою очередь вплетается в общую ткань культуры, и источники и вариации прочтения могут обнаруживаться даже уже и после его создания. Иными словами, человек, погружаясь в процесс чтения, может найти для себя темы, смыслы и образы, которые и не были изначально заложены автором. Таким образом, деконструктивизм сыграл решающую роль в становлении гиноцентрической литературы. Он определил характер и сущность явления, которая заключается в своеобразном создании, а затем прочтении текста. Такая литературно-критическая практика предполагает разрушение (деструкцию) стереотипов, которые, как мы привыкли думать, заложены в тексте, с последующей их трансформацией, перерождением, переосмыслением в контексте эпохи нового времени и под углом зрения актуальной современной проблематики. Деконструировать текст означает переосмыслить его и увидеть в нем что-то свое, непредусмотренное и незаложенное автором. В результате прочтения гиноцентрической литературы происходит не только осознание

идей и расшифровка символов, положенных в основу автором, но и посредством деконструкции (разрушения) рождение новых, не заложенных изначально автором. Так, деконструктивизм является первым из составляющих гиноцентричекой литературы.

Аутентичность – вторая из основных слагаемых поэтики гиноцентрического романа, а также один из параметров женской саморепрезентации. Термин введен Кристой Вольф [4], немецкой писательницей и теоретиком в области литературы. Применительно к литературе в целом, аутентичность, это своего рода основная черта автобиографического письма, мемуаров, дневниковых записей. Это способ показать то, что происходит в человеке в субъективной и одновременно документальной форме. Относительно женской литературы – это принцип художественного воссоздания бытия, осуществляемый сквозь призму женского восприятия действительности, через образ женщины, ее мирочувствования и мировидения; воплощение в тексте автором своего собственного жизненного опыта, который является мерилом, исходной точкой и в тоже время точкой пересечения всех заложенных в текст «координат», то есть сюжетных, поведенческих линий, точек зрения, оценок и мотивов поступков героев. Итогом такого прочтения является авторский аутентичный текст, где судьба главных героев перекликается с творческим поиском и судьбами самих писателей. Что касается места аутентичности в гиноцентрической литературе, то указанный принцип приобретает дополнительные трактовки и оттенки. Поскольку речь идет о литературе Германии, новый виток который получил свое развитие в результате объединения ФРГ и ГДР, то проявившиеся в новых условиях конфликты произведений обнаруживают глубокие национальные и социальные противоречия, «коренящиеся в недавней немецкой истории» [9]. Женщины пишут не столько о себе, сколько вписывая себя в историю, свидетелями и непосредственными участниками которой они являются, поэтому практической реализацией аутентичности становится, по нашему мнению, историзм. Прием историзма отображает политические ситуации в пределах самой ГДР и с другими государствами, а также положение женщины в истории в целом. Ученые отмечают, что «устранение женщин на протяжении столетий из публичной жизни и властных сфер имело следствием практически полное игнорирование их в политической теории. Большинство теоретиков, начиная с мыслителей античности, объявляли, что биологические особенности и культурные модели, связанные с женщинами, не только не позволяют им участвовать во властных структурах, но и развивать качества, связанные с политиче-

ской и гражданской активностью» [3]. В связи с этим, немецкоязычные писательницы, яркие представительницы гиноцентрической литературы, И. Моргнер, К. Вольф, И. Бахман, Э. Райхарт и другие, чьи произведения отличаются социально-политической направленностью, задаются целью показать, как господствующие патриархатные ценности определили курс и развитие истории, стремятся изменить ее направление, создать баланс между гендерными оппозициями и увновесить угнетенное женское положение по сравнению с мужским. Особенность женского взгляда автора-повествователя на всю историю заключается в том, что предметом её поэтического исследования становится образ женщины в истории. Авторы пишут «женскую историю», поскольку, существующая официальная история написана мужчинами [2]. Если быть более точным, то представительницы гиноцентрической литературы демонстрируют, как реализуются взаимоотношения между мужской политической теорией и женской политической практикой, как видит, понимает и трактует современное общество, которое унаследовало и практикует многие черты патриархатной модели, в которой мужское главенство простирается на весь социум, женщина.

Об объективных конкретных реалиях современности писательницы в субъективной завуалированной условной форме заявляли с помощью таких инструментов, как религиозные сюжеты, мифология, сказки, фантастика. Так, принцип историзма, который прямым образом связан с аутентичностью, является её практической реализацией в творчестве писательниц. Переосмысление трагичного прошлого, осознание немецкой вины, растерянность человека в послевоенном мире, поиск опоры и любви, находят отражение в произведениях немецкоязычных авторов-женщин. Реалии нового времени, такие как явление женской эмансипации, защита прав и свобод человека, «информационно-психологические угрозы и подавление личности человека с помощью СМИ» [10], угроза ядерной войны накладываются на военную тематику, переосмысляются и воплощаются в тексте посредством авторского мифологизирования, третьего принципа гиноцентрической литературы, сквозь призму женского сознания. Нужно подчеркнуть, что за всю историю развития литературы в разное время и с разными намерениями авторы регулярно обращались и продолжают обращаться к мифу. Однако сегодня, говоря о мифе, мы зачастую имеем в виду не миф в его первозданном необработанном виде, но феномен *авторского мифологизирования* [12] (мифотворчества) или, другими словами, интерпретации. Это одна из ведущих тенденций современного литературного процесса.

В гиноцентрической литературе мы неоднократно встречаем такую особенность, как использование мифа в сюжете, лежащего в основе произведения. Так, благодаря авторскому мифотворчеству, мы имеем дело с особой мировоззренческой парадигмой, которая сочетает в себе известные мифологические мотивы и образы, сквозь призму современных конфликтов вновь и вновь демонстрируя их вневременность и актуальность. На протяжении развития истории, литературы и культуры в целом, деятелями искусства в разное время были востребованы различные мифологические образы. Начиная со времен так называемого «женского бума» в истории, на первый план выходит образ Медеи, интерпретация которого является характерным примером авторского мифотворчества и авторского «произвола». Медея занимает особое место в гиноцентрическом романе, поскольку это необыкновенной емкости образ, вобравший в себя практически все проблемы и противоречия борьбы женщины за свою интеллектуальную и общественную независимость и индивидуальность, оказался созвучен авторским душевным вибрациям в стремлении выразить волнующие их проблемы, идеи, бытийные представления. Образ Медеи оказался востребованным не только представительницами немецкоязычной гиноцентрической литературы (К. Вольф «Медея. Голоса» [8]), но и женщинами-прозаиками русской литературы (Л. Улицкая, Л. Петрушевская), и даже авторами-мужчинами (Том Ланой «Мама Медея» [13; 14], Жан Ануй «Медея», Ханс Хенни Янн, «Медея», М. Курочкина «Истребитель класса «Медея»). Принимая во внимание, что Медея – это символ и в тоже время «представительница» всех женщин в целом, то акцент на интерпретации и осмыслении образа именно Медеи, излюбленном и востребованном персонаже многих авторов, сделан не случайно.

Учитывая вышесказанное, на основе глубины и серьезности затрагиваемых проблем, а также основываясь на манере преподнесения материала выделяется гиноцентричекий роман, базирующийся на деконструктивизме, авторском мифологизировании и аутентичности. Ведущая роль здесь принадлежит автору, потому что он переносит свой духовный опыт в художественный контекст, в создаваемую им творческую реальность. В тоже время он встает в один ряд с героем-повествователем и даже более того, они сливаются воедино, образуя мощный социокультурный источник, в котором, как в зеркале, отражаются все проблемы и конфликты современного общества. Основной целью при этом становится познание и изображение с помощью емких художественных образов сущности человеческого бытия, места челове-

ка в мире, поиск ответов на извечные вопросы на материале современности. Как отмечала Криста Вольф, «литература, которая хоть в какой-либо форме не ставит эти вопросы, … подпадает под вердикт стерильности. Прорыв к проблемам нашего времени, во всяком случае в прозе, если она не хочет превращаться просто в сравнение, связан с повседневностью» [4, с. 32]. Банальность этой повседневности, в том числе и ускоренный темп жизни, нивелирование классических ценностей, снижающийся уровень всеобщей культуры ставит писателей перед противоречием, о котором в своем дневнике упоминал Макс Фриш [4, с. 33]. Так, необходимо каждый раз создавать целый мир, «принципиально иную terra incognita, которая могла бы существенно изменить картину мира», что под силу немногим, в частности это удавалось и продолжает удаваться представителям гиноцентрического романа с оттенками деконструктивизма, аутентичности и авторского мифологизирования.

Список литературы

1. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 471 с.

2. Бойчук А.М. Романы Ирмтрауд Моргнер: Дис…канд. филол. наук. Санкт-Петербург: СПГУ, 1992. 222 с.

3. Введение в гендерные исследования. Ч. I: Учебное пособие/ Под ред. И.А. Жеребкиной. Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.: Алетейя, 2001. 708 с.

4. Вольф К. Франкфуртские лекции // От первого лица: Пер. с нем. / Сост. Е.А. Кацева. М.: Прогресс, 1991. 416 с.

5. Воротникова А.Э. Гиноцентрические романы Германии и Австрии 1970–1980-х гг. Дис.д-ра фил.наук. Воронеж: ВГУ, 2008. 443 с.

6. Воротникова А.Э. Мифорецепция в романе К. Вольф «Кассандра»: монография. – Воронеж: ВГПУ, 2007. 150 с.

7. Воротникова А.Э. Поэтика памяти и забвения в романе Э. Елинек «Дети мертвых»: монография. Воронеж: ВГПУ, 2013. 164 с.

8. Ивлиева П. Д. Сюжет о Медее в романах Л.Улицкой «Медея и её дети» и К.Вольф «Медея. Голоса» // Вестник Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского. 2012. Вып. 1 (2). С. 68–72.

9. Млечина И. Жизнь романа. М.: Сов. писатель, 1984. 368 с.

10. Петухов А. Ю. Цепные реакции в социальных и политических процессах // Вестник ННГУ. – Выпуск 6 (1). Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 2013. С. 357–363.

11. Словарь гендерных терминов / Ред. А.А.Денисова; Регион. обществ. организация «Восток–Запад: Женские инновац. Проекты». М.: Информация – XXI век, 2002. 256 с.

12. Шарыпина Т. А. Проблемы мифологизации в зарубежной литературе XIX–XX вв.: Материалы спецкурса / Научный редактор И.А. Полуяхтова. Нижний Новгород, 1995. 114 с.

13. Шарыпина Т.А. Том Ланой "Мама Медея": бельгийский вариант в немецком контексте // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия: Филология. 2006. № 1. С. 105–110.

14. Шарыпина Т.А., Савиных О. И. Инварианты образа Медеи в европейском литературном сознании XX – рубежа XXI в**. //** Успехи современной науки и образования. 2016. № 12. Т. 6. С. 195–201.

THE PROBLEM OF DETERMINATION THE PRINCIPLES OF POETICS OF GYNOCENTRIC LITERATURE

P.D. Ivlieva

Literature of the last third of the twentieth century and the twenty-first century is the subject of debate and discussion among experts in literature and critics. So-called "female-centered tradition" is of special interest. In this work, it is made an attempt to study the gynocentric principles and features comprehensively, their systematisation and theoretical basis. Under analysis is the phenomenon of "women's literature", the evolution of the phenomenon and the problem of its definition. The current work it is substantiated the role of deconstruction as one of the key components of gynocentric literature and defined the phenomenon of gynocentric literature as a special school of the German women's Romance studies (Irmtraud Morgner, Christa Wolf, Ingeborg Bachmann).

Keywords: the gynocentric novel, novel, deconstruction, authenticity, author's mythologizing, women's literature, gynocentric principle.

2.10. О ВОСПРИЯТИИ ИНЫХ КУЛЬТУР ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ СОВРЕМЕННОЙ ДЕТСКО-ЮНОШЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ГЕРМАНИИ

© Е.П. Привалова

Анализируются представления иных культур в художественных произведениях для детей и юношества. Метод анализа и интерпретации художественных текстов позволил установить наличие градуальной оппозиции «свой – иной – чужой», выявить ключевую стратегию, реализуемую автором при изображении иного, а также основные маркеры ввода иных культур в структуру художественного текста. Среди таких маркеров следует назвать речевую характеристику героев, использование реалий, присутствие в тексте стереотипов. Отражение иных культур в художественных текстах для детей и юношества свидетельствует о релевантности данного вопроса для немецкого общества. Стратегия аккомодации, нашедшая отражение в анализируемых произведениях, соответствует идеологии толерантности и предлагает читателям положительные модели пове-

дения. В целом, наблюдается многообразное представление иных культур в анализируемых текстах.
Ключевые слова: современная литература для детей и юношества, беженцы, иные культуры.

В условиях глобализации проблема взаимодействия носителей различных культур является чрезвычайно важной. В Федеративной Республике Германия, с учетом актуальных политических процессов, вопрос взаимодействия культур имеет первостепенное общественное значение. В связи с этим, данный вопрос не может не находить отражения и в современной художественной культуре, а особенно – в детской и юношеской литературе Германии, так как её существенной характеристикой является осмысление в ней событий и явлений, волнующих общество.

Несмотря на отрицание морализаторских и дидактических принципов в современной детско-юношеской литературе, исследователи все же признают ее расположение на стыке двух систем – педагогической и художественной. Вероятно, это связано с тем, что детский и юношеский возраст априори предполагает активный процесс социализации и приобщения к знаниям и опыту социума, поэтому любое художественное произведение, даже если его автор не преследовал педагогических целей, является источником информации и образцов для юного читателя, влияя на его образ мыслей и модели поведения.

В работах немецких исследователей и в исследованиях на материале немецкого языка выявляется градуальная оппозиция *das Eigene – das Andere – das Fremde* ‘свой – иной – чужой’[1]. Х. Баузингер обращает внимание на то, что чужое – это форма интерпретации субъектом иного, при этом опыт чужого может вызывать различные чувства. Приведем перечень таких чувств по Х. Баузингеру, дополнив его собственными наблюдениями на материале анализируемых произведений: чужое может вызывать страх, любопытство, интерес, угрозу, обогащение, сострадание, сочувствие. Предположительно, такая градуальная оппозиция является ценностной основой представления иных культур в анализируемых произведениях детско-юношеской литературы.

Исследователи связывают появление темы *иного* в детской и юношеской литературе с тем, что она является одной из наиболее релевантных тем общества XXI века. И действительно, многочисленные труды в области детской и юношеской литературы посвящены различным аспектам *иного*. Кроме того, немецкие исследователи анализируют потенциал именно детской и юношеской литературы с точки зрения формирования межкультурной компетенции у детей и подростков. По утверждению Л.

Бределлы, литература, развивая разнообразные сюжетные линии, дает возможность непосредственного доступа к стратегиям понимания чужой культуры [3, с. 134]. При этом явления переходят из категории чужого в категорию своего. Это утверждение крайне важно для нас при анализе концептов иных культур в структуре художественных текстов для детей и юношества.

В настоящей статье восприятие иных культур анализируется на материале двух произведений. Роман Петера Хертлинга (род. 1933) «Джади» [5], хотя и снабжен пометой «роман для детей», наиболее явно обладает свойством множественной адресации, которую немецкий литературовед Х.-Х. Эверс называет среди отличительных признаков детской и юношеской литературы [4]. Множественная адресация служит цели сенсибилизации, повышения чувствительности и степени осознания обществом проблемы несовершеннолетних сирийских беженцев. Среди центральных персонажей романа несколько взрослых и лишь один ребенок − заглавный герой Джади, одиннадцатилетний мальчик, прибывший из разрушенного войной сирийского города Хомса, перевезенный в тяжелейших условиях по морю чужими людьми, потерявший семью, едва не погибший в дороге. Джади берет под опеку пара, проживающая вместе с друзьями в одной квартире. Совместное проживание шестерых взрослых в одной квартире, добровольное объединение в своеобразную общину символизирует ценность единения людей, осознание необходимости взаимовыручки и поддержки. Эта идея транслируется и посредством образа заглавного персонажа, который, оказавшись в чужой стране, в силу своего юного возраста особенно остро нуждается в поддержке взрослых. Герои книги постепенно узнают историю мальчика и детали военной трагедии. Посредством заглавной фигуры читатель непосредственно сталкивается с реалиями военных событий в Сирии.

Важную роль в изображении событий играет перспектива повествования. Повествование в романе ведется от 3-го лица, взрослые и ребенок имеют равноправную позицию, речь идет и о том, как взрослые справляются с возникшей перед ними задачей по опеке маленького беженца.

По проблематике роман «Джади» стоит в одном ряду с произведением Кирстен Бойе «Bestimmt wird alles gut» (2015), Ирене Кобальд «Zuhause kann überall sein» (2015) и другими художественными произведениями, в которых происходит осмысление актуальных политических событий и явлений, волнующих немецкое общество, в частности, ситуации с беженцами.

Роман Вольфганга Херрндорфа (1965−2013) для подростков «Tschick» (в русском переводе «Гуд бай, Берлин!») представляет немецкое общество в его многонациональном аспекте. Главный герой, переселенец из России, имеющий немецкие корни Андрей Чихачёв принадлежит к группе людей, которые в силу своего происхождения находятся на стыке двух культур и чаще всего испытывают сложности с ощущением собственной культурной принадлежности, а также с восприятием в обществе. Немецкие подростки, герои книги, не задумываясь причисляют Андрея к «русским», заодно навешивая на него стереотипные ярлыки, объясняя его загадочность связями с русской мафией или называя его традиционным обобщающим именем Иван: *Конечно же, о Чике и его происхождении ходили всякие слухи. Чечня, Сибирь, Москва постоянно мелькали в разговорах* [1, с. 55].

Таким образом, одна из характеристик восприятия чужого – это стереотипизация сознания, наиболее категоричная именно в подростковом возрасте.

Критерием принадлежности к иной культуре является, несомненно, внешность человека. Внешность Джади выдает его принадлежность к иной культуре:

– *Wie sehe ich denn aus?*

– *Du kannst ganz gut Deutsch, sagte der Mann, aber du bist wahrscheinlich ein Asylant.*

– *Ich komme aus Syrien.*

– *И как же я выгляжу?*

– *Ты неплохо говоришь по-немецки, – ответил мужчина, – но видно, что ты беженец.*

– *Я из Сирии* [5, с. 65].

Главный герой романа В. Херрндорфа также наделен экзотической внешностью, которая является ярчайшим маркером иного:

– *А еще у нее были какие-то нереально высокие скулы и щелочки вместо глаз. Эти щелочки − первое, на что все обращали внимание. Он выглядел как монгол, и было абсолютно не понять, куда он смотрит* [1, с. 49].

В анализируемых произведениях иное (чужое) включено в контекст национальной культуры. В обоих произведениях важно не только восприятие иных культур представителями немецкого общества, но и культурная самоидентификация подростков. Существенное значение в изображении представителей иных культур имеет речевая характеристика героев. Оба заглавных героя на начальных этапах повествования обла-

дают практически нулевой речевой характеристикой, их высказывания крайне скудны, что трактуется героями-носителями немецкой культуры как недостаточное владение немецким языком и является сильнейшим маркером принадлежности в чужой культуре. Невладение языком, невозможность объясниться приводит к непониманию и априори является характеристикой чужого. Однако это предположение обманчиво. И тем более неожиданно и резко происходит выход из категории чужого, когда обнаруживается, что герой прекрасно владеет немецким языком. Для героев же нулевая речевая характеристика является признаком их настороженного отношения к новому окружению, а также неготовность к выходу из категории чужого, а также признаком культурной самоиндентификации и верности своей культуре. В романе «Джади» выход заглавного героя из категории чужого очень показателен и маркируется реалией, вводящим центральный для сознания мальчика в данный момент времени концепт «Война»:

Kordula, die an der Reihe war, zeigte zuerst auf den Mann, danach auf das Gewehr. Jäger, sagte sie und, nach einer Pause, Gewehr.

Djadi folgte mit seinen Blicken Kordulas Finger. Er öffnete die Lippen, gab einen Laut von sich. Die Runde erstarrte in Erwartung.

Kalaschnikow, stieß er hervor und hielt, als habe er das Schweigen aus Versehen gebrochen, seine Hand vor den Mund.

Кордула – теперь была ее очередь – показала сначала на человека, потом на ружье.

– Охотник, – сказала она. И через некоторое время: – Ружье.

Джади следил за пальцем Кордулы. Зашевелил губами, издал звук. Компания замерла в ожидании.

– Калашников! – вырвалось у него. Он тотчас же прикрыл рот ладонью, будто случайно нарушил молчание [5, с. 13].

Исследователи называют различные стратегии взаимодействия с чужим: дистанцирование, сближение, идентификация, ассимиляция. Х. Румпф [5, с. 340], обращаясь к терминологии Ж. Пиаже, использует понятие аккомодации для обозначения наиболее актуальной и плодотворной стратегии, при которой происходит изменение обеих сторон и взаимное обогащание. Х. Баузингер указывает на то, что чужеродность не константна, она может ослабляться и даже исчезать. Эта мысль находит подтверждение в анализируемых произведениях, а также образует функциональную основу произведений такого типа.

В романе «Джади» стратегия аккомодации реализуется с нарастающей силой на уровне сюжета: Джади дают кров, его усыновляют, делая

членом семьи, его берут в путешествие, где он находит друзей, его зачиляют в немецкую школу. Таким образом, стратегия аккомодации реализуется в процессе социализации подростка.

В романе «Гуд бай, Берлин!» также наблюдается постепенный переход от откровенной неприязни рассказчика Майка Клингенберга к полному взаимопониманию и крепкой дружбе Майка и Чика, сложившейся на основе общности их катастрофической семейной ситуации, в результате которой они отправляются в путешествие на угнанной «Ниве».

В произведениях «Джади» и «Гуд бай, Берлин!» структура текста включает в себя концепты прочих иных культур, которые не были проанализированы в настоящей статье, однако свидетельствуют о многогранности концепта «Чужое» и его множественной реализации в произведениях художественной литературы.

В заключение необходимо отметить, что отражение иных культур является чрезвычайно актуальной темой современной немецкой литературы для детей и юношества и, как правило, реализуется в духе стратегии аккомодации. Такой подход, безусловно, имеет огромный педагогический потенциал: не навязывая юным читателям определенной позиции в жесткой форме, автор предлагает образцы и модели успешного взаимодействия с иными культурами.

Список литературы

1. Херрндорф В. Гуд бай, Берлин! М.: Самокат, 2015. 288 с.

2. Bausinger H. Kulturelle Identität – Schlagwort und Wirklichkeit // H. Bausinger (Hrsg.), Ausländer – Inländer. Arbeitsmigration und kulturelle Identität (Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen im Auftrag der Tübinger Vereinigung für Volkskunde hrsg. v. Hermann Bausinger, Utz Jeggle u.a., Bd. 67), Tübingen, 1986. S. 141–159.

3. Bredella L., Meißner F.-J., Nünning A., Rösler D. (Hrsg.). Wie ist Fremdverstehen lehr- und lernbar? // Vorträge aus dem Graduiertenkolleg „Didaktik des Fremdverstehens“. Tübingen: Narr (Giessener Beiträge zur Fremdsprachendidaktik), 2000. 290 S.

4. Ewers H.−H. „Das doppelsinnige Kinderbuch. Erwachsene als Mitleser und Leser von Kinderliteratur“ // Grenz D. (Hrsg.). Kinderliteratur – Literatur auch für Erwachsene? Zum Verhältnis von Kinderliteratur und Erwachsenenliteratur. München: Wilhelm Fink Verlag, 1990. S. 15−24.

5. Härtling P. Djadi, Flüchtlingsjunge. Weinheim, Basel: Beltz und Gelberg, 2016. 114 c.

6. Rumpf H. Das kaum auszuhaltende Fremde. Ober Lernprobleme im Horro vacui // Zeitschrift für Pädagogik, 44, 1998. S. 331–341.

ON THE PERCEPTION OF OTHER CULTURES THROUGH THE PRISM OF CONTEMPORARY CHILDREN AND YOUNG-ADULT LITERATURE IN GERMANY

E.P. Privalova

This article deals with the analysis of the representation of other cultures in literary texts for children and youth. The method of analysis and interpretation of literary texts allows to determine the presence of the gradual opposition "own – other – foreign", to find out the key strategy of the author depicting other cultures, as well as markers of introducing other cultures into the structure of literary texts. Among these, the speech characteristics of the figures, the use of culture-specific elements and the presence of stereotypes in the text are to be mentioned. The reflexion of other cultures in literary texts for children and youth proves the relevance of this question for the German society. The strategy of accommodation found out in the analysed texts corresponds to the ideology of tolerance and offers positive behaviour models to the readers. In general, a multiform representation of other cultures is being observed in the analysed literary texts.

Keywords: modern literary for children and youth, refugees, other cultures.

2.11. ДОСТОИНСТВА И НЕДОСТАТКИ ИМИДЖА РОССИИ В СОВРЕМЕННОЙ НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (НА МАТЕРИАЛЕ АНАЛИЗА ТРАВЕЛОГОВ В. БЮШЕРА И ЙЕНСА МЮЛИНГА)[1]

© М.М. Русяева

Рассматриваются достоинства и недостатки имиджа России через призму художественного текста современной немецкой литературы. Целью является выявление текстовых репрезентантов России в немецкой литературе. В качестве основного метода исследования был выбран контент-анализ художественного текста. Среди основных достоинств имиджа России можно назвать духовность, гостеприимство, открытость другим культурам, уважительное отношение к ним, образованность, красота русских женщин. Недостатки имиджа включают в себя – пьянство, разгильдяйство русских и связанная с ним неустроенность российского быта, разруха в сельской местности. В качестве вывода следует, что авторы достаточно достоверно создали образ России, в котором соединились как положительные, так и отрицательные черты современной российской действительности.

[1] Статья подготовлена в рамках гранта РГНФ/ грант № 16-04-00181.

Ключевые слова: Имиджеология/имагология, имидж, текстовая лингвистика, образ, ассоциат, стереотип.

В современной России всё большую популярность принимает вопрос об имидже страны в мире. В эпоху информационных войн создание положительного образа является ключевой задачей. В связи с этим нельзя не обратиться к опыту имагологии как отдельной научной дисциплины, задачей которой является выделение и изучение образа другой страны у представителей определённой нации. Главным предметом изучения имагологии выступают идентичность, национальные стереотипы и механизмы, а также уровни их воспроизводства, включая изучение мифологии, манипуляций и виртуализации политических и социальных процессов [1, с. 15]. Имиджеология позволяет взглянуть на стереотипы и образы как бы со стороны, превращая их в отдельные факторы формирования общественного мнения, увидеть их действие на конкретном материале [2, с. 38]. При этом роль языковых механизмов в его создании трудно переоценить. Именно оценочные средства языка, особые текстопостроительные модели, запечатленные как в художественном тексте, так и в публицистике формируют определенные представления о мире. Особенно, если речь идёт о далёких странах и континентах. В 2015 году, в Германии в рамках программы Гёте–института, был проведен небольшой опрос, о том, откуда немцы черпают свои знания о России. Лидирующее положение заняли СМИ и Интернет пространство. Что касается книг, то они расположились на почётном 3 месте. Поэтому очень важно проследить, как в художественной литературе современного периода отражается Россия.

Для анализа были выбраны два романа современных немецких писателей, а именно Вольфганга Бюшера «Пешее путешествие Берлин–Москва»(2003) и Йенса Мюлинга «Моё русское приключение» (2012). Оба произведения написаны в жанре путевых заметок. И в том, и в другом случае, авторы пытаются понять российскую действительность, каждый по своему особому пути. Если Бюшер, как он неоднократно замечает в романе, совершил своё путешествие по следам воинов, точнее, по следам его деда, некогда пропавшего без вести в русской земле(2001 год), то Йенс Мюлинг пытается отыскать староверку Агафью Лыкову, в надежде, что она есть ключ к загадочной русской душе (2011). Объединяет их одно – желание понять, что за страна Россия, какие люди её населяют, что такое загадочная русская душа.

К достоинствам создаваемого авторами образа России можно отнести такую черту российского менталитета как духовность. Данное свой-

ство русской души отметили оба автора. Русская духовность проявляет себя в вечном поиске истины, смысла жизни, стремлении к идеалу, религиозности. Особо выделяется на этом фоне тема религиозности русского народа. Например, у Бюшера мы встречаем следующее высказывание: *Die Revolution hatte in diesem Land,* ***das nicht leben konnte, ohne zu glauben****, einen religiösen Unterdruck erzeugt <> Sie selbst konnte es nicht sein, das wäre zu schmucklos, zu trost*los*, zu protestantisch gedacht* ***für ein Volk****,* ***das nie der Versuchung erlegen war, den Glauben in die Sphäre des Lebens zu zerren, für das er sein blaues Schweben bewahrt hatte, seinen Goldglanz, das mystische Leuchten*** [3] *(В этой стране,* ***не способной жить без веры****, революция породила религиозный вакуум <> Сама по себе революция не могла заменить религию, поскольку была слишком безыскусной, безотрадной, задуманной слишком по-протестантски* ***для народа,. который никогда не поддавался искушению перенести веру в повседневную жизнь, оберегая ее лазурную высоту, ее золотой блеск и мистический свет****).*

Практически такое же по смыслу высказывание мы находим и в книге Мюлинга: *Während wir Russland südwärts durchquerten, verfolgt von Lenin, den Kofferraum voller Ikonen, fragte ich mich,* ***ob dieses Land jemals ohne einen Glauben auskommen würde*** [4] *(Пока я пересекал Россию в южном направлении, преследуемый Лениным, с чемоданами полными икон, я спрашивал себя,* ***может ли вообще эта страна обходиться без веры****).* В данных примерах акцентируется особая роль религии в истории России. Трепетное отношение к духовному миру, невозможность соединения земного и небесного, понимание тленности земного и вечности небесного, к которому и устремлены чаяния русского народа. Следует сказать, что в обоих случаях речь идёт о православии, которое, несомненно, наложило отпечаток на менталитет русского народа.

Еще одной чертой создающей положительный образ России является гостеприимство. При этом авторы относятся к нему по-разному. Для Бюшера, который путешествовал пешком, и во многом зависел от встречающихся ему на пути людей, данное качество русских, несомненно, положительно: *Am Abend verfluchte ich Russland, einer Grobheit wegen oder wegen eines unfassbaren Stumpfsinns, und am anderen Tag beschämte mich eine unerhörte Hilfe****, eine wildfremde Gastfreundschaft****, ohne die ich es niemals geschafft hatte bis Minsk und Orscha und Vitebsk und Rudnja und Smolensk und Sofonowo und Wjasma, bis kurz vor Moskau* [3] *(Вечером я проклинал Россию за грубость или непостижимую апатию, а на другой день меня заставляло раскаяться в моих словах чье-нибудь*

неожиданное участие или ***гостеприимство незнакомых людей****, без которых я никогда не смог бы добраться до Минска, Орши, Витебска, Рудни, Смоленска, Сафонова и Вязьмы, до самой почти Москвы).* В данном примере автор выражает своеобразную благодарность русским за гостеприимство к совершенно чужим людям, которое нивелировало весь тот негатив, связанный с грубостью и апатией, встречающейся в «неприхотливом» русском сервисе. Для Мюлинга же гостеприимство никак не могло перекрыть отрицательный настрой автора, связанный скорее со столкновением авторского западного практичного мировосприятия с российским: *Ich hasste ihre haltlosen Versprechungen, ich hasste* ***ihre bevormundende Gastfreundschaft****, ich hasste ihre Sauferei, ich hasste ihren Kinderglauben an die Macht der Machthaber* [4] (*Я ненавидел их несдержанные обещания,* ***их чрезмерное гостеприимство****, пьянство, веру во властьимущих)*. Поэтому и гостеприимство им преподносится как чрезмерный элемент, в ряду таких же излишеств, в какие впадают, по его мнению, русские – пьянство, безосновательные, голословные обещания, детская вера в могущество власти. Не случайно, и в том и в другом случае, гостеприимство подаётся в связке с отрицательными качествами. Возможно, для западного читателя, на которого и ориентированы обе книги, радушие не является ценностью для общества, поэтому и воспринимается как нечто чуждое и непонятное, а потому и смешивается с отрицанием.

Другим положительным качеством русских признаётся их добродушное отношение к иностранцам. Вольфганг Бюшер почувствовал его уже на границе: *Ich war glücklich, ich wusste nicht, wie ich so viele verständnislos starrende, meist aber bloß gleichgültige Blicke hatte ertragen können. Ich war glücklich,* ***die Augen eines Mannes zu sehen, der mich vielleicht nicht verstand, aber sofort begriff*** [3] *(Я был счастлив: невозможно выносить безмерное количество непонимающих, большей частью равнодушных взглядов. Я был счастлив увидеть глаза человека, который плохо разбирал мою речь, но вдруг как-то сразу меня понял).* В данном примере, акцентируется внимание на искренности русских, их открытости. Не зря автор признаётся, что очень давно не видел такого добродушно-ироничного смелого взгляда. У Мюлинга также подчёркивается хорошее отношение к иностранцам: *Dass ich in solchen Nächten überhaupt schlief, verdankte ich* ***dem angeborenen russischen Respekt vor ausländischen Gästen*** [4] *(В такие ночи я мог уснуть лишь благодаря врожденному чувству уважения русских к иностранцам).* Но в данном случае, автор подчёркивает уважение со стороны русских к представителям других культур. Следует признать правоту обоих авторов. В России, в

силу исторических обстоятельств, сложилось миролюбивое восприятие других национальностей и культур.

Также, нужно отметить, такое качество русских людей, как образованность. При этом широкий кругозор русских людей обнаруживается в совершенно обыденных ситуациях, как, например, в следующем примере из романа Бюшера: ***Wir hatten gegessen und redeten. Nietzsche,*** *sagte Oksana plötzlich. Nietzsche und Kierkegaard. Ich musste lächeln, so etwas hatte ich lange niemanden sagen hören* [3] *(Мы обедали и разговаривали. Ницше, сказала Оксана внезапно. Ницше и Киркегард. я рассмеялся, давно я не слышал ничего подобного).* Интересен тот факт, что поражает его своей образованностью именно женщина, да и ситуация, в которой, был упомянут известный философ, также необычна для немецкого писателя, поскольку в Германии, по его мнению, о таких вещах говорят лишь в профессиональных кругах, а никак не дома за ужином в дружеской беседе. Мюлинг в своём романе также упоминает такое свойство русского человека как любовь к философии. Например, он говорит о своём русском друге следующее: ***Er weigerte sich, über Banalitäten zu sprechen – je simpler die Fragen, desto komplizierter seine Antworten****, selbst wenn es nur um den Morgenkaffee ging* [4] *(Он отказывался говорить о банальностях, чем проще вопрос, тем сложнее его ответы, даже если речь шла об утреннем кофе).* Здесь мы опять встречаем контекст беседы за столом, то есть обыденную ситуацию, в которой персонаж демонстрирует любовь к философствованию, к усложнению простых вещей, желание дойти до сути. И хотя его друг молод, однако, в нём уже чувствуется жизненная мудрость, какую нельзя обнаружить у его сверстников на Западе: *In seinen Augen war eine unvertraute Intensität, ein Ausdruck früher Lebensklugheit, der mir bei russischen Mittzwanzigern öfter auffiel als bei gleichaltrigen Westeuropäern* [4] *(В его газах была недоверчивая напряжённость, печать жизненной мудрости, которую я чаще замечал у молодых людей в России, чем у их сверстников в Западной Европе).* Таким образом, складывается положительный образ современного российского молодого человека.

Ещё одним достоинством является красота русских женщин. Особенно ярко красоту героинь подчеркивает Бюшер: Als die abgedunkelte Scheibe einen Spalt weit heruntersummte, sah ich **eine schöne junge Frau mit allen Insignien des Gelangweltseins**. Gucci-Sonnenbrille, orangefarbene Prada-Bluse, kardinalrotes Halsband, bequeme Räkellage, eine Bubblegumblase zerplatzte auf ihren roten Lippen [3] (Тонированное стекло немного опустилось, и я увидел внутри **красивую молодую женщину**, окруженную **всеми признаками того, что ей невыносимо скучно.**

Солнечные очки от Gucci, апельсиновая блузка от Prada, радикально красный шейный платок, удобное кресло; пузырь жевательной резинки лопнул на ее красных губах). По мнению автора, её роскошные атрибуты свидетельствовали лишь о том, что его героине невероятно скучно. Если в данном случае, речь идёт явно о гламурной молодой девушке, чья красота соответствует её статусу, то красота другой его героини, а именно, директора музея, это скорее необычное наблюдение: und ich trat ein und stand vor der vermutlich vielsprachigsten und **ganz sicher schönsten Museums-direktorin** zwischen Berlin und Moskau [3] (я вошел внутрь и предстал перед, пожалуй, самой полиглотистой и **определенно самой красивой заведующей музеем** от Берлина до Москвы). В целом, в романе Бюшера, достаточно много красивых действующих лиц, как играющих какую-то роль, так и безымянных, прохожих: **Schöne, schlanke Mädchen** gingen auf dem breiten Trottoir auf und ab [3] (Красивые, стройные девушки ходили по тротуару туда сюда). Это доказывает тезис о том, что Россия славится красивыми женщинами. У Мюлинга на красоте русских женщин не акцентируется внимание. Даже наоборот, он находит «славянскую» красоту бледной и неприметной: Lena war ungefähr in meinem Alter, **eine blasse, slawische Schönheit** [4] (Лена была моей ровесницей, блеклой славянской красоты). Следует сказать, что о красоте русских женщин Мюлинг в своей книге не упоминает.

Явным недостатком, представленным в обоих романах, является пьянство. К сожалению, как у Бюшера, так и у Мюлинга есть много примеров, связанных с алкогольной тематикой: *wo Russen **Wodka** trinken 'где русские пьют водку'.<>Die alten Russen lagen unter den Büschen im Park außerhalb des weißen Zauns mit ihren **Wodkaflaschen*** [4] *(Старые русские лежат под кустами в парках вне белого забора с своей бутылкой водки).* В данных примерах, взятых из романа Бюшера мы видим собирательный образ русского алкоголика, примечательно, что данные персонажи чаще всего безымянны. Отсутствие имени подчёркивает собирательность образа, а также частоту его появление в русской жизни. Что касается Мюлинга, то он сам нередко становится участником распития спиртных напитков. Почти все его персонажи пьют водку – и священники, и учёные, и женщины, и старики. Такое внимание к спиртному в тексте книги (следует сказать, что слова водка упоминается в книге 24 раза) говорит о том, что Йенс Мюлинг подтверждает стойкое представление европейцев о русских, как о пьющей нации.

Второй недостаток это неустроенность русской жизни. Бюшер её объединяет в одно слово «дрянь»: *Es war der Krieg der Russen gegen sich selbst, und die Wut war eine tiefe, protestantische Wut, und ein gutes, starkes*

Wort tauchte auf: Schrott. Ungeheure Mengen Schrott hatte das Kriegsregime hinterlassen. Hausschrott. Staatsschrott. Essundtrinkschrott. Autoschrott. Atomschrott. Stadtlandflussschrott. Benimmschrott. Kirchenschrott. Seelenschrott [3] *(Это была война русских против самих себя. Мой гнев был глубоким протестантским гневом, на языке вертелось хорошее, крепкое словцо: дрянь. Бескрайние объемы дряни оставило после себя военное время. Дрянь в домах. Дрянь в государстве. Дрянное питание. Дрянные автомобили. Дрянь атомных отходов. Дрянь на полях и в реках. Дрянь в поведении. Дрянь в разрушенных церква).* Данное свойство, связанное скорее с разгильдяйством, автор называет войной русских против самих себя. Мюлинг также чрезвычайно негативно описывает данное качество: *Halb verfallene Holzhäuser säumten den Weg, in den Gärten lag rostiger Schrott. Ein Hund schlug an, aber er schien irgendwo hinter den Häusern angekettet zu sein, ich konnte ihn nicht sehen. Als sein Bellen verstummte, hörte ich nur noch das Schmatzen meiner Stiefel im Matsch* [4] *(Полуразвалившиеся деревянные дома выстроились вдоль дороги, в садах был ржавый лом. Собака лаяла, но казалось, будто она на привязи где-то за домами, я не мог её видеть. Когда лай замолк, я слышал лишь чмоканье моих сапог по жидкой грязи).* Трудно не согласиться с авторами, действительно, как бы тяжело не было это признать, но в маленьких городках, сёлах, иностранца ожидает безрадостная картина разрухи. В числе недостатков, также были упомянуты коррупция, раболепство, безответственность, легкомыслие. Однако, данные примеры единичны, и не являются частотными.

Из всего вышесказанного можно сделать следующие выводы. Оба автора попытались отразить российскую действительность через образы, запечатленные в текстах из произведений. Есть как хорошие стороны, такие, как русское гостеприимство, духовность, открытость, красота русских женщин, образованность, так и отрицательные, такие, как алкоголизм, разруха. Несложно заметить, что положительные стороны связаны с людьми и их качествами. Тогда как отрицательные стороны обусловлены скорее внешними обстоятельствами, такими, как неустроенность, бедность. Следует подчеркнуть, что Вольфганг Бюшер совершил своё путешествие в 2001 году, а Йенс Мюлинг в 2011, и на данный момент в России всё-таки действительность изменилась к лучшему. В качестве вывода следует отметить, что авторы достаточно достоверно создали образ России, в котором соединились как положительные, так и отрицательные черты современной российской действительности.

Список литературы

1. Антонюк Е. Ю. Динамика образа России в современной системе межкультурных коммуникаций: на примере международного туризма: дис. ... канд. культурологии. Саратов.: СГТУ, 2014. 166 с.
2. Тимофеев Д.Н. Использование принципов имагологии в историческом исследовании на примере изучения образа Швеции в общественной мысли России первой четверти XVII – начала XIX вв.// Вестник МГОУ. Серия «История и политические науки». 2012. № 2. С. 37-41.
3. Büscher W. Berlin – Moskau. Eine Reise zu Fuss. Hamburg: Rowohlt, 2003. 296 S. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://literu.ru/rowohlt/berlin-37/ (дата обращения 25.11.2016).
4. Mühling J. Mein russisches Abenteuer. Köln: Dumont, 2012. 626 S.

MERITS AND DEMERITS OF IMAGE OF RUSSIA IN THE LITERARY TEXT (BASED ON THE NOVELS OF JENS MÜHLING AND WOLFGANG BÜSCHER)

M.M. Rusyaeva

This article discusses the advantages and disadvantages of the image of Russia through the prism of a literary text in modern German literature. The aim of the article is to identify text representations connected with Russia in the German modern literature. The main method of research is the content analysis of a literary text. Among the main advantages of Russia's image may be called spirituality, hospitality and openness to other cultures, respect for foreign cultures, education and beauty of Russian women. Disadvantages of Russian image are drunkenness, carelessness and disorder of the Russian way of life, devastation in the countryside. As a conclusion, it follows that the authors have created a high degree of certainty the image of Russia, which combines both positive and negative features of modern Russian reality.

Keywords: imageology, image, association, text linguistics, representation, associate, stereotype.

ГЛАВА 3

НАЦИОНАЛЬНЫЕ СТЕРЕОТИПЫ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ПРИОРИТЕТЫ В АНГЛИЙСКОЙ И АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

3.1. ОБРАЗ ВОСТОКА В ПЬЕСАХ АНГЛИЧАНОК-ДРАМАТУРГОВ КОНЦА XVII ВЕКА

© В.С. Трофимова

Раздел посвящен теме Востока в пьесе английского драматурга конца XVII века Мери Пикс «Ибрагим, Тринадцатый император турок» (1696). Цель работы – выявить наиболее важные черты Турции и турок в трагедии Пикс и соотнести сюжет пьесы с английскими реалиями XVII века. Для достижения намеченной цели используется культурно-исторический метод исследования. Анализируется источник пьесы – книга Пола Рико «Продолжение «Турецкой истории»». Особое внимание уделяется центральным персонажам трагедии – султану Ибрагиму, его фаворитке Шекерпаре и дочери муфтия Морене. В заключение проводятся параллели между политическим кризисом в Англии и в Турции середины XVII века, и делается вывод о том, что Мери Пикс понимала эти совпадения, и ее пьеса служила предупреждением будущим тиранам.

Ключевые слова: Турция, султан Ибрагим, Мери Пикс, Восток.

Вторая половина XVII века в Англии отмечена «вторжением» на английскую сцену не только женщин-актрис, но и женщин-драматургов. Примечателен в этом отношении 1696 год. Он стал ключевой датой для творческой активности женщин-драматургов в Англии. В этом году около трети всех пьес либо было написано женщинами, либо было заимствовано из женских сочинений [1, p. 86]. По крайней мере, семь пьес, написанных женщинами, было поставлено на сцене в сезоне 1695–1696 года [2, p. 108]. Такого прецедента не было вплоть до конца двадцатого века. Некоторые женские пьесы самого конца XVII в. поднимали тему Востока. Самой примечательной из них является трагедия Мери Пикс «Ибрагим, Тринадцатый император турок» (1696), которая имела значительный успех на сцене.

Мери Гриффит Пикс (1666–1709) родилась в семье Роджера Гриффита, директора Королевской латинской школы в Букингемшире. Она вступила на английскую литературную арену в 1696 году, когда опуб-

ликовала новеллу «Бесчеловечный кардинал» и две пьесы – трагедию «Ибрагим» и комедию «Испанские жены». В 1700 году Мери Пикс стала одной из девяти женщин-авторов, написавших стихи на смерть поэта-лауреата Джона Драйдена. Для этого сборника она выбрала «маску» Клио – музы истории. В том же году была поставлена самая знаменитая комедия Пикс – «Побежденный кавалер». Мери Пикс умерла в Лондоне в 1709 году.

Пикс утверждает, что история, рассказанная в пьесе «Ибрагим», правдива, а сама пьеса зиждется на твердой исторической основе. Она раскрывает источник пьесы – «Продолжение «Турецкой истории»» Пола Рико (1687). Пол Рико был секретарем Британского посольства в Константинополе и консулом в Смирне.

Повествование Пола Рико, посвященное султану Ибрагиму, похоже на авантюрный роман. Оно начинается с ранних лет его жизни, отмеченных заточением и постоянным страхом смерти: *Ведь бедный принц на протяжении четырех лет оставался печальным затворником в темной комнате… что хуже, он находился в постоянном ожидании смерти: без друзей, беседы, или надежды…* [3, p. 95]. Рико упоминает болезнь Ибрагима – «апоплексию», и передает слухи о половом бессилии султана. Между тем, эти слухи оказались ложными, так как в 1642 году родился его сын – будущий султан Мехмед IV.

Рико уделяет особое внимание распущенности султана Ибрагима. Его фаворитка Шекерпаре играет ведущую роль в его амурных делах. Она помогает Ибрагиму преследовать жену его брата, а затем находит для султана новый объект для вожделения – дочь муфтия, *деву несравненной красоты* [3, p. 107]. Она расхваливает девушку перед султаном, и тот влюбляется в нее без памяти. Муфтий (очевидно, это был шейх-уль-ислам Абдуррахим Эфенди) не был готов отдать дочь Ибрагиму, и тянул время, как мог. Сама девушка пыталась подкупить Шекерпаре, но, в конце концов, император решил применить силу. Рико завершает свое повествование тем, что султан с презрением возвращает девушку отцу. В книге Рико эта история стимулирует муфтия пожаловаться на насилие со стороны Ибрагима и вступить в заговор против султана вместе с янычарами. Янычары приходят к муфтию с вопросом, *должен ли султан Ибрагим, как глупец и тиран, быть низложен*, на что муфтий дает утвердительный ответ [3, p. 108]. Ибрагим был сначала заточен в тюрьму, а спустя несколько дней задушен.

Мери Пикс заимствовала из книги Рико историю дочери муфтия. Она делает Шекерпаре главной причиной бесчестья Морены. Пикс так-

же упоминает эпизод с вдовой брата Ибрагима, *львиная решимость* которой заставила его отступить [4, p. 35]. Манера обращения Ибрагима с женщинами становится одним из главных обвинений против него. В то же время Ибрагим у Мери Пикс – жертва собственного окружения. На пороге смерти он признает, что его погубили льстецы, и он *мнил себя Богом*, между тем, как в действительности он несчастнее последнего своего раба [4, p. 33].

Трагедия Мери Пикс начинается с опрыскивания султанских покоев благовониями. Удовольствия от ароматов соединяются с удовольствиями от ощущений: под ноги султана расстилают прекрасные персидские ковры. Венец удовольствий – *девственные розы*, девы, которых держат в серале [4, p. 1]. Дворец османских султанов представлен как место, где обитает роскошь. Особенно важен здесь образ розы, ведь цветы играли особую роль в турецкой культуре. Европейцы писали об одержимости турок, в особенности турчанок, цветами. Дамы использовали цветы как для украшения, так и для объяснения в любви. В пьесе Мери Пикс Шекерпаре посылает генералу Амурату *любовные цветы… эмблемы любви в нашей стране* [4, p. 5]. Пикс задолго до Мери Уортли Монтегю обратила внимание на важность флориографии для турецких женщин. Между тем, она не раскрыла в своей пьесе символического значения цветов.

В трагедии «Ибрагим» величие Турции поддерживается не султаном Ибрагимом, погрязшем в роскоши и разврате, а генералом Амюратом, чьи военные успехи прославляет Муфтий. Султан, в свою очередь, находится под влиянием своей фаворитки Шекерпаре, которая предана ему. Ибрагим дал ей беспрецедентную свободу: она может ходить, куда пожелает, и говорить с теми, с кем считает нужным. На первый взгляд, антиподом Шекерпаре выступает добродетельная Морена, дочь Муфтия и невеста Амюрата. Морена скромна, и отец держит ее вдали от дворцовых интриг. Между тем, девушка с подозрением относится к мужчинам, считая, что все они *по природе лживы* [4, p. 9]. Хотя знания о мире Морена черпает из книг, она скептически смотрит на отношения мужчины и женщины. Амюрат уверяет ее, что у него никогда не будет другой жены или возлюбленной, кроме нее.

Морена и Шекерпаре не только антиподы, но и двойники. Они обе прекрасно образованы и отлично знают древнюю историю. Они обе пытаются подражать римским идеалам мужества. Шекерпаре сравнивает Амюрата с Цезарем и Помпеем [4, p. 12]. Морена *начитана в философии и истории* [4, p. 19]. Девушка высоко оценивает красноречие Шекерпаре и называет ее *прекрасным оратором*; в свою очередь, фаворит-

ка султана сравнивает мужество Морены с *римским мужеством* [4, p. 22]. Обе женщины кончают жизнь самоубийством и подражают доблести римлянок. Морена провозглашает себя второй Лукрецией: для нее невозможна жизнь в бесчестии.

Пьеса Мери Пикс заканчивается мрачным обличением злоупотреблений властью и преступлений против женской чести. Фетва Муфтия (шейх-уль-ислама) сводит попрание султаном *Священного закона* к насилию над *свободнорожденной девой* [4, p. 31]. Несмотря на все успехи Мери Пикс в передаче местного колорита в пьесе «Ибрагим» и ее стремление следовать исторической правде, ее трагедия имеет непосредственное отношение к английской реальности. Правители Англии не должны преступать закон, в то время как английский народ должен ясно осознавать последствия восстания. «Ибрагим» Мери Пикс дает нам возможность лучше понять события середины XVII века – политический кризис, затронувший не только европейские страны – Англию, Францию, Неаполитанское королевство, – но и Турцию. Пик этих событий пришелся на 1649 год, когда состоялась казнь короля Карла I. Примечательно, что в Турции султан Ибрагим был отстранен от власти на основе фетвы шейх-уль-ислама. По всей видимости, Мери Пикс осознавала эти совпадения. Свою трагедию она написала после событий Славной Революции, в результатах которой она сомневалась. Ее пьеса стала предупреждением будущим тиранам. С другой стороны, ее изображение Турции отличалось меньшей предвзятостью, чем образы Востока, созданные во многих исторических сочинениях ее времени. Пикс показывает, что некоторые ее персонажи-турки ставят честь выше жизни и отличаются высокими моральными качествами. Ее внимание к женскому образованию выделяет ее на фоне других авторов, обращавшихся к истории Турции XVII века. Преступления против женщин свидетельствуют об общем кризисе в обществе, в данном случае, в османском обществе того времени.

Список литературы

1. Andrea B. Women and Islam in Early Modern English Literature. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. 185 p.

2. Staves S. A Literary History of Women's Writing in Britain, 1660–1789. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. 536 p.

3. Ricaut P. The Turkish History. Vol.II. London: Isaak Cleave, 1701. 407 p.

4. Pix M. Ibrahim, The Thirteeth Emperor of the Turks: A Tragedy. London: Printed for John Harding, 1696. 42 p.

THE IMAGE OF THE ORIENT IN THE PLAYS BY ENGLISH WOMEN PLAYWRIGHTS AT THE END OF THE 17TH CENTURY

V.S. Trofimova

The article is dedicated to the theme of Orient in the play *Ibrahim, The Thirteenth Emperor of the Turks* (1696) by the seventeenth-century English playwright Mary Pix. The aim of the work is to reveal the most important characteristics of Turkey and Turks in Pix's tragedy and to compare the plot of the play with seventeenth-century English realities. The culture-historical method is used to attain this goal. The source of the play – Paul Ricaut's *Continuation* of *The Turkish History* – is analyzed. Special attention is paid to the central characters of the tragedy: Sultan Ibrahim, his favourite Sheker Para and Mufti's daughter Morena. The parallels between political crisis in England and Turkey in the mid-seventeenth century are drawn, and a conclusion is made that Mary Pix realized these coincidences, and her play was a warning to future tyrants.

Keywords: Turkey, Sultan Ibrahim, Mary Pix, Orient.

3.2. К ВОПРОСУ О ТРАДИЦИИ ВИДЕНИЯ В ПОВЕСТИ Г. ФИЛДИНГА «ПУТЕШЕСТВИЕ В ЗАГРОБНЫЙ МИР И ПРОЧЕЕ»

© Л.Ю. Макарова

Повесть Филдинга «Путешествие в загробный мир и прочее» является одним из первых прозаических произведений писателя. Рассматриваются некоторые черты жанра средневекового видения, отразившиеся в повести. Основой для анализа является сюжет повести: аллегорическое посещение «автором» загробного мира. В ходе анализа рассматриваются преломление традиции видения на уровне сюжета и композиции, соотношение образов «издателя» и «автора», образы персонажей – Юлиана Отступника и Анны Болейн. Причастность Г. Филдинга к традиции видения свидетельствует о художественных и нравственно-этических связях между эпохой Просвещения и средних веков, исследование которых позволит по-новому осветить вопросы о формировании эстетической позиции писателя, а также поможет определить логику взаимоотношения филдингского текста с литературными и философско-нравственными прецедентами.

Ключевые слова: Генри Филдинг, Просвещение, жанр видения, Средневековье.

Литература эпохи Просвещения интересна в плане диалога с традициями предшествующих эпох. Одной из таких традиций является видение, к жанру которого обратился Генри Филдинг в своем ранней прозе.

Раннее прозаическое наследие писателя представлено «Путешествием в загробный мир и прочего», произведением, чья судьба довольно причудлива: работая над повестью, автор только начинал свой путь прозаика после отстранения от драматургии в 1737 году. Поэтому «Путешествие» занимает особое место, примыкая к предшествующему, более раннему, драматургическому творчеству Филдинга и, вместе с тем, являясь органически связанной с романами 1741–1742 годов «История жизни покойного Джонатана Уайлдла» и «История приключений Джозефа Эндрюса и его друга Абраама Адамса». Повесть воспринимается как своего рода начало жанровых поисков Филдинга в прозе, как первое прозаическое произведение, в котором «проявилась индивидуальность Филдинга – писателя и мыслителя» эпохи Просвещения [1, с. 60].

В повести Филдинга описывается аллегорическое посещение загробного мира, совершаемое душой писателя, «расставшегося с жизнью» в бренном мире и обретающего покой в вечности Элизиума. На первый взгляд, сюжет «Путешествие» Филдинга приблизительно напоминает произведения в духе видения, традиции которого складывались в литературе Средневековья. Повествования в жанре видений, «выполняя важную дидактическую функцию … представляли собой увлекательное чтение» о чудесах в «запредельных краях» [2, с. 4]. «Божественная комедия» Данте стала одной из вершин в развитии жанра видения; другой «перспективой» в истории этой традиции считаются мифологические сюжеты, эпизоды из Гомера или Вергилия, Цицерона или произведений Лукиана.

Литературоведы в целом созвучны, рассматривая, на какие образцы мог ориентироваться Филдинг, создавая свое «Путешествие». Так, биограф Филдинга, Пэт Роджерс полагает, что повесть написана «в манере греческого сатирика Лукиана, которого временами словно толкает под руку Мартин Скрибелиус. Позднее Филдинг назовет Лукиана «отцом истинного юмора» и свяжет его традицию с именами Сервантеса и Свифта» [3, с. 80]. Отечественный литературовед М.Г. Соколянский также считает, что «Филдинг – поклонник Лукиана и сатирик по характеру своего дарования – отдал дань традиции сатирической интерпретации темы фантастического путешествия», разрабатываемой в «Правдивой истории» и «Менипп, или Путешествие в подземное царство» [1, с. 52]. По мнению В. Харитонова, (осуществившего перевод повести в конце XX века и вернувшего, таким образом, «Путешествие в иной мир» отечественным читателям), в литературе английского Просвещения «сатирико-нравоучительные» произведения в жанре видения были

достаточно распространённым явлением, что свидетельствовало о востребованности духовно-нравственного потенциала традиции и ее гибкости, ведь каждый автор предлагал свою модификацию жанра. Повесть близка по духу к седьмой главе в третьей части «Приключений Гулливера» Дж. Свифта, выдержанной в традиции мениппеи [4, с. 9]. Достаточно широкое поле традиций, на которые Филдинг мог ориентироваться, думаем, предстоит еще исследовать в отечественной науке.

В рамках статьи предлагаем рассмотреть соотношение «Путешествия в загробный мир» с жанром видения потустороннего мира, каким он формировался непосредственно в средние века. Нас интересуют некоторые особенно яркие черты жанра видения, которые возможно реконструировать в повести Филдинга с целью уточнения концепции мира и человека, воплощенной в произведении писателя[1].

Как определял Б.И. Ярхо, цель видения – «открыть читателю истины, недоступные непосредственному человеческому познанию» [5, с. 21]. Какие же истины открывал Г. Филдинг в своей повести? Как просветитель, Филдинг в «Путешествии» утверждал идеал нравственного бытия через отрицание недолжных сторон жизни общества и поведения человека, не соответствующих требованиям разума и чувства. Свой художественный поиск писатель воплотил в аллегорических образах «города Болезней», «дворца Смерти», суда Миноса, преисподней и мира Элизиума, населенных мифологическими, литературными, историческими персонажами, чьи пороки или добродетели отражают современное Филдингу общество.

Композиция «Путешествия» причудлива: повесть начинается с введения, далее следуют последовательно расположенные главы с 1 по 25 книги первой; внезапно завершенная книга 1 сменяется книгой 19, главой 7, которая и является последней. Отметим, что в каждой части «Путешествия» представлены разные субъекты сознания, и довольно сложно определить, есть ли общий принцип в организации повествования, обуславливающий единство всего произведения в целом.

Повесть открывается стремительным введением, в котором описываются странные обстоятельства обретения рукописи и дана краткая характеристика стиля «автора» и содержания страниц. Это введение написано от лица вероятного «издателя», сохраняющего имя в тайне, однако его внимательное отношение к «найденной рукописи», упоминание имен Гомера, Платона, Мильтона – все это свидетельствует о том, что перед нами человек, приближенный к миру искусства: по признанию, он является автором своих «рукописей». Однако образ его очень

противоречив и соткан из многих подробностей, лишь затемняющих истинное лицо «издателя». Адрес – Кэтрин-стрит на Стрэнде – позволяет связать этот образ повествователя с настоящим издателем Филдинга Э. Милларом [6, с. 653]. Но сведения об оценке рукописи «лондонскими издателями», отказавшим в печатании книги, становятся известны от мистера Пауни, «торговца письменными принадлежностями», чья лавка и находилась напротив указанного адреса. Мистификацию образа «издателя» усиливает «знакомство» с пастором Абраамом Адамсом, с одним из героев филдингского романа, завершенного немного раньше, чем повесть. Именно по оценке пастора, возможным «автором» листов являлся человек образованный и знакомый с трудами Платона, и содержание книги – серьезнее, чем кажется поначалу. Комизм ситуации усугубляют нарочито бытовые подробности о бывшем владельце рукописи, оставившем листы в качестве уплаты за проживание на чердаке и уехавшим в Вест-Индию. Как бы предупреждая недоумения читателя, «издатель» начинает введение с расплывчатого предположения, что содержанием «рукописи» можно назвать «грезами или видением»; вероятно, листы «написаны на том свете и переправлены к нам»; «наконец, как полагает решительное большинство», записи – «творение образцового обитателя нового Вифлеема», как называли в Лондоне приют для умалишенных. Нелепое нагромождение деталей, излишнее сгущение подробностей, которые затемняют представление об истинном авторе рукописи, создает эффект таинственности и скорее неправдоподобия, чем уверенности в реальности в событиях, описанных в главах повести. И все же, невзирая на комические перипетии, связанные с историей нахождения рукописи, издатель, как и пастор Адамс, убежден в том, что философский склад, *знание о жизни, более или менее здравое суждение о ней* – вот черты, которые отличают «автора». Таинственный «автор» является «одним из многих *мудрых и славных людей, держащихся тех же мыслей* [7, с. 30], входит в повесть в роли «ясновидца», который, умирая, совершает «чудесное путешествие на тот свет», переживает «грезы или видение» будучи «посредником между живыми и мертвыми» [5, с. 28]. На страницах рукописи «автор» появляется как «часть самого видения» и один из героев «своего» же сюжета.

«Кругозор» «издателя» стягивает разрозненные книги воедино благодаря введению и сноскам. «Издатель» в свою очередь входит в текст повести как посредник между найденной рукописью и читателями, и своей просвещенной позицией в комментариях откровенно поддерживает морально-нравственную линию «автора».

В девяти главах первой книги от лица «автора» ведется повествование о перипетиях в человеческих судьбах, о разных вариантах «жребиев» на «том свете». Нравственное состояние духов, являющихся зеркальным отражением душ в «мире живых», безапелляционно оценивается «автором» и пристально исследуется в ироническом и сатирическом ключе.

В образе «автора путешествия», допущенного в Элизиум, узнаются черты, сближающие его с самим творцом произведения, Генри Филдингом. С первых минут в «восхитительной апельсиновой роще» происходит встреча «автора» с «дочуркой, потерянной несколько лет назад». Во время «здешнего обычая», «поклонения» героев «своим поэтам», к «автору» подходит «крошечный дух», который «назвался Мальчиком с Пальчик», и эта встреча не может не напомнить о поставленной драматургом с 1731 году пьесе «Трагедия трагедий, или Жизнь и смерть Мальчика-с-Пальчик Великого». Эти встречи вводят элемент «злободневности» в «Путешествие», свидетельствуя о писательском «земном прошлом» «автора», которое не оставляет его и «на том свете»: жизнь художника будто совершает круг в «новых приключениях в Элизиуме». Вхождение образа «автора» в вечное пространство Элизиума становится импульсом, стремительно втягивающим в повествование новые лица. Мифологические и литературные герои, исторические личности, писатели, поэты с древних времен до эпохи Филдинга – *великое множество духов* [7, с. 52] потоком вливается в рассказ «автора» о встречах и беседах в *апельсиновой роще* [7, с. 54]. Внутреннее «родство» между «автором» и обитателями Элизиума подтверждается взаимным «узнаванием» и «признанием», которые происходят «по наитию», присущему всем, кто прибывает с «того света» в «загробный мир».

В десятой главе в широком потоке духов выделяется фигура Юлиана Отступника, о чьих «путешествиях из земного мира в иной» повествуется на протяжении одиннадцати глав. Завершает повесть глава-исповедь Анны Болейн – личности не менее одиозной в истории Англии. Круговое движение между мирами «мертвых и живых», совершаемое душой Юлиана Отступника и душами других грешников, «чтобы дополнительно очиститься», нескончаемо: Филдинг, казалось бы, доводит до абсурда множественные смены личины Юлиана Отступника, его перерождения, никоим образом не меняющие сути характера. Кружения души этого исторического лица, явившегося предметом полемики в трудах мыслителей эпохи Просвещения (Шефтсбери, Монтескье, Вольтер), прекращаются, с одной стороны, внезапно и без объяснений, с дру-

гой стороны, сноска помогает понять «историческую» связь со следующей фигурой, исповедующейся на «том свете»: Анны Болейн. Обе исторические личности входят в пространство повести как образы скорее провокационные для читателя, так как, лишенные комментариев «автора», поступки обоих разоблачают склонность человеческой природы к непостоянству, умение приспосабливаться к обстоятельствам ради собственной выгоды и лицемерие. Лицемерие и лживость, тщательно замаскированные под благочестие, определяют, по мнению творца/«мнимого издателя»/»автора», неизменную сущность человеческой натуры [7, с. 29, с. 36, с. 40].

Средневековая «неколебимая» вера в «возможность посещения загробного мира и возвращения после этого к жизни» оборачивается в повести «возвращением» рукописи в «подлунный мир». Тем самым утверждается идея вечности и нравственной цели просвещенного искусства: «листы» оказываются убедительным свидетельством о «путешествии» и транслируют не только иронический, а порой саркастический взгляд на общество, но и убежденность «автора»/«издателя»/самого Филдинга в постулатах эпохи Просвещения, в том, что *самое высокое и самое правильное счастье, какое возможно в этом мире, берет свое начало в великодушии и добродетели* [7, с. 30].

Причастность Г. Филдинга к традиции видения свидетельствует о художественных и нравственно-этических связях между эпохой Просвещения и средних веков, исследование которых позволит по-новому осветить вопросы о формировании эстетической позиции писателя, а также поможет определить логику взаимоотношения филдингского текста с литературными и философско-нравственными прецедентами.

Примечания

1. Здесь мы опираемся на труды Б.И. Ярхо и А.Я. Гуревича по теории и истории жанра видения.

Список литературы

1. Соколянский М.Г. Творчество Генри Филдинга. Киев: Высшая школа, 1975. 172 с.
2. Гуревич А.Я. Западноевропейские видения потустороннего мира и «реализм» средних веков // Труды по знаковым системам. Вып. 411. Тарту, 1977. С. 3–28.
3. Роджерс П. Генри Филдинг: Биография. М.: Радуга, 1984. 208 с.
4. Харитонов В. Разный Филдинг // Филдинг Г. Избранные сочинения. М.: Худож.лит., 1989. С. 5–26.

5. Ярхо Б.И. Из книги «Средневековые латинские видения» // Восток-Запад. Исследования. Переводы. Публикации. Вып. 4. М.: Наука,1989. 301 с.

6. Харитонов В. Комментарии // Филдинг Г. Избранные сочинения. М.: Худож.лит., 1989. С. 653–686.

7. Филдинг Г. Путешествие в загробный мир и прочее. М.: Худож. лит., 1989. С. 27–114.

TO THE QUESTION OF TRADITION OF VISIO IN H. FIELDING'S *A JOURNEY FROM THIS WORLD TO THE NEXT*

L.Y. Makarova

H. Fielding's *A Journey from this world to the next* is one of the first among his prose works. This article discusses some of the features of the genre of medieval visio which is reflected in this work. The basis for the analysis is the plot of the history: allegorical visit of the "author" "from this world to the next". The analysis considers the breaking of the tradition of visio on the plot level and the composition level, the relation between the images of the "publisher" and the "author", the images of characters − Julianus Apostate and Anne Boleyn. H. Fielding's involvement to the tradition of visio shows the artistic and ethical relations between the Age of Enlightenment and the Middle Ages. The study of them can develop a new way to highlight questions about the formation of the aesthetic position of the writer and help to define the logic of the relationship the Fielding's text has with the literary, philosophical and moral precedents.

Keywords: H. Fielding, Age of Enlightenment, the genre of visio, the Middle Ages.

3.3. СОБОРНЫЙ СКАНДАЛ В РОЧЕСТЕРЕ И ЕГО ПОЛЕМИЧЕСКОЕ ОТРАЖЕНИЕ В ВИКТОРИАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (Э. ТРОЛЛОП И Ч. ДИККЕНС)

© А. И. Кузнецова

Исследование посвящено текстологическому аспекту романов Э. Троллопа и Ч. Диккенса, связанных единой творческой историей. Цель – проанализировать специфику литературной презентации соборного скандала в Рочестере, где каноник Р. Уайстон в 40-х гг. XIX века начал судебную тяжбу с церковными властями. «Дело Уайстона» было сатирически описано в рассказе Т. Бакли «История одной грамматической школы», опубликованном в редактируемом Диккенсом журнале «Домашнее чтение» (1851). Скандал привлёк также внимание Троллопа, который использовал этот сюжет в «Смотрителе» (1855). Его осознанная пародия на Диккенса и травестийная интерпретация «дела Уайстона»

спровоцировала Диккенса на ответную пародию в «Тайне Эдвина Друда» (1870). Исследование приводит к выводу о том, что в результате литературной полемики между Диккенсом и Троллопом начал формироваться образ кафедрального города – один из базовых культурно-литературных топосов в английской национальной картине мира.

Ключевые слова: английская литература XIX века, викторианский роман, Ч. Диккенс, Э. Троллоп, Р. Уайстон, Образ Храма, «Смотритель», «Тайна Эдвина Друда».

Предлагаемое исследование преследует собой цель не столь подробно и комплексно проанализировать творчество достаточно очевидно отрефлексированных отечественной критикой викторианских писателей, сколь обращается к текстологическому аспекту ряда сочинений Энтони Троллопа и Чарльза Диккенса, волею судеб оказавшихся связанными воедино хитросплетениями общей творческой истории. Как замечал в своей статье «Назначение критики» Т.С. Элиот, «..."интерпретация" [...] тогда правомерна, когда она вовсе не притязает быть интерпретацией, а всего лишь вводит читателя в круг фактов, на которые иначе он просто не обратил внимания» [1, с. 177].

В данном контексте «фактом», который с завидным постоянством обходят своим вниманием отечественные литературоведы, становится провинциальный соборный скандал в Рочестере, который весьма непродолжительное время занимал умы страждущей новинок английской публики середины XIX века, чтобы уже через полгода оказаться забытым во имя очередного провокационного разоблачения, коими пестрили страницы английских развлекательных журналов того времени. История, следует признаться, достаточно быстро стерлась из памяти читателей, но была навечно запечатлена в литературных прениях той поры, ибо именно этому достаточно незначительному факту британской церковной истории было суждено стать Axis Mundi, своеобразной осью британской литературной традиции, посвящённой образу Собора и Соборного города: Солсбери – у У. Голдинга, Л. Томаса, Э. Резерфорда. Солсбери: он же Барчестер – у Э. Троллопа, Клойстергем – у Ч. Диккенса, Мелечестер – у Т. Харди, Кингсбридж – у К. Фоллетта.

Герой романа Ч. Диккенса «Жизнь и приключения Мартина Чезлвита», лицемер и псевдо-архитектор Пексниф, в очередном изобилующем «общими местами» монологе выводит формулу особой привлекательности соборов для викторианской публики: *...Собор [...] есть здание, освященное для нас вековыми традициями и внушающее самые возвышенные чувства. Здесь мы созерцаем работу прошлых веков. Здесь мы*

слушаем раскаты органа, прогуливаясь под гулкими сводами [2, с. 304–305]. Комментируя это высказывание, английская исследовательница Элизабет Бриджем, автор монографии «Пространства сакральные и профанные. Диккенс, Троллоп и викторианский кафедральный город» (2008), замечает: «Они [соборы], как полагает Пекснифф, столь нагружены культурным багажом, что стали в чрезвычайной степени бессмысленными и при этом достаточно живописными, чтобы ими манипулировали те, кто предпочитает пользоваться их "сакральными ассоциациями"[1]. И более всего они [соборы] несовместимы с современной Диккенсу эпохой девятнадцатого века, в которой он жил и о которой писал» [3, p. 1].

Гигантские каменные глыбы соборов, потомков древней средневековой эпохи, действительно, оказались идеальным собеседником в диалоге с урбанистическим веком, противостоящим образу доброй старой Англии, преимущественно пасторальной и патриархальной. Провинциальный кафедральный городок, исторически строившийся вокруг соборной оси, фактически сформировал такую тематическую модификацию викторианского и поствикторианского романа как «cathedral novel» (по аналогии с «country-house novel»). Соборный городок стал идеальной ареной противостояния времен (прошлое – настоящее, старое – современное), топосов (провинциальный сельский – городской урбанистический), мировоззрений (консерватизм / традиция – радикализм / реформа, «высокая» – «низкая» церковь). Тот факт, что «cathedral town » – это не просто любой провинциальный городок, а город с центром в виде кафедрального собора, т. е. главного храма епархии, в котором по определению есть епископская кафедра и служит епископ, акцентирует морально-нравственный, духовный аспект повествования и делает кафедральный город особо привлекательным с точки зрения литературной географии. С другой стороны, кафедральный город в силу своего осевого (как пространственно, так и концептуально) положения представляет собой уменьшенную копию большого столичного города, что позволяет писателю (Э. Троллопу, Ч. Диккенсу, Т. Харди, Б. Пим и др.) в более сжатом концентрированном варианте представить читателю микромодель современного социума.

Одна из точек отсчёта этой литературной традиции – Рочестерский собор, вокруг которого водоворотом закружились поколения писателей и текстов, зачастую даже и не подозревавших о своем историческом родстве и тем более – об отправной точке. Ибо практически все изыскания в поисках первоначала так называемого «кафедрального романа» в

английской литературе с собором в качестве «буквального и образного центра» [3, p. 1] приводят к истории Рочестерского скандала, который столь многое разъясняет в концепции и замысле как знаменитого «Барсетширского цикла», ставшего фундаментом литературной репутации Э. Троллопа, так и в феноменальном, но в своей феноменальности никогда не завершённом романе «Тайна Эдвина Друда» Ч. Диккенса.

Итак, 9 августа 1851 года в журнале «Домашнее чтение» с достаточно внушительным по тем временам тиражом в 100 тысяч экземпляров был опубликован иносказательный сатирический рассказ о так называемом «**деле Уайстона**» [4], за которым вот уже несколько лет напряженно следила осведомленная британская общественность.

Роберт Уайстон (Robert Whiston, 1808–1905) – каноник Рочестерского кафедрального собора и директор кафедральной грамматической школы для мальчиков Kings School (Королевская школа), основанной вместе с рочестеровской епархией в 605 г. н. э., что делает её одной из старейших действующих школ мира, соответственно, дорожащей своими правилами и традициями, которые составили фундамент её репутации. Правда, на этот раз следование вековым традициям обернулось скандалом и судебным разбирательством. В 1842 году почётное место директора школы было предложено Уайстону, который в заботе о своих подопечных неоднократно обращал внимание церковного начальства на кафедральный устав, в соответствии с которым двадцать мальчиков из неимущих семей имели право на бесплатное образование в школе при соборе, получая при этом небольшую ежегодную стипендию. Для финансирования данного предприятия ещё в XVI веке был основан благотворительный фонд, из средств которого и поступала необходимая сумма. Внимание Уайстона, деятельного и энергичного, если не сказать эксцентричного, но компетентного и щепетильного педагога, привлекла очевидная, казалось бы, несуразица: стипендии ученикам не повышались с 1540-х годов, в то время как оклады настоятеля и каноников Рочестеровского собора увеличились (вслед за изменением курса фунта) тридцатикратно. Не добившись успеха в приватных беседах, Роберт Уайстон обратился к традиционному оружию свободной английской прессы - памфлету. В течение пяти лет он периодически печатал едкие заметки, где достаточно откровенно рассказывал публике о царившем, по его мнению, в Рочестере произволе. Неоднократные попытки епископата уволить мятежного директора каждый раз оканчивались судебными тяжбами, которые Уайстон методично выигрывал, оставаясь на посту директора Королевской школы в течение 24 лет.

Автор упомянутой выше литературной версии этого нашумевшего скандала, названной «**История одной грамматической школы**» («The History of a Certain Grammar-School»), – классический филолог, переводчик с древнегреческого и латыни Теодор Алоиз Уильям Бакли (Theodore Alois William Buckley, 1825–1856), начал свою историю издалека: с рассказа о рыцаре сэре Оченьплохе (*Badlot*), обжоре, балагуре и сквернослове, любителе драк, охоты и алкоголя, который заболев, совершает паломничество в Италию, где случайно убивает некоего итальянского барона и возвращается домой выздоровевшим и женатым на вдове того самого барона. Вдова, а ныне жена оказывается весьма *сильна духом* (*strong-minded*) и *отчаянно религиозна* (*desperately religious*) [5, p. 458]. Богохульник и любитель женщин сэр Оченьплох с ужасом наблюдает, как наполняется его дом монахами и священниками, смиряется и по смерти, будучи бездетным, завещает всё свое имущество церкви. По происшествии веков читатель видит на месте замка аббатство Санта-Коста-ди-Монга, в часовне которого, по едкому замечанию рассказчика, *в большей гармонии, чем при жизни* [5, p. 458] возлегают каменные надгробия рыцаря и его жены. Вместе с эпохой рыцарства приходит конец и аббатству, сожжённому пьяными солдатами. Но всё меняется, и вот уже частично перестроенный, частично восстановленный новый собор Святого Рошфора Темзского (*St. Rochford de Tamesis*: Тамезис – 'старое название реки Темза') осеняет мир вокруг благодатью и принимает под свое покровительство несколько бедных мальчиков на обучение. Далее следует саркастическое описание небезызвестных финансовых махинаций, в результате которых мелкий клир получает мизерную зарплату, само здание без должного ремонта разрушается, ученики хиреют от недоедания, а высшее духовенство жиреет и процветает. Но принципиальный директор с очередной «говорящей» фамилией Адольфус Твердолоб (*Hardhead*) наводит порядок как в помещении школы, так и в процессе обучения. Не найдя поддержки со стороны преподобных отцов (один из которых предсказуемо именуется Преподобный Прожор), Твердолоб начинает писать памфлеты, поднимает волну в прессе. Но, как с унынием резюмирует рассказчик, по сей день ничего не изменилось. Заканчивается эта весьма прозрачная для читателя история душеспасительным диалогом с неким старым джентльменом, решившим завещать свое состояние на богоугодные дела, но предусмотрительно оговорившим все условия выдачи денежных сумм за счёт постоянного контроля одной части церковных властей со стороны других во имя, как иронично завершает свою историю Теодор Бакли, *Единства Благотворительности* (*Unity of Charity)* [5, p. 461].

Гротескно преподнесённая в журнале история не оставляла у читателей никаких сомнений относительно реальных событий и действующих лиц: за стенами собора Св. Рошфора Темзского очевидно просвечивали норманнские своды Рочестерского собора, а донкихотствующий Твердолоб был вполне узнаваемым портретом Роберта Уайстона.

Четыре года спустя в 1855 году в том же журнале («Домашнее чтение») публикуется первая глава остро-социального романа Ч. Диккенса «Крошка Доррит» и одновременно в большую литературу с публикацией первого романа из цикла «Барсетширских хроник» («The Chronicles of Barsetshire») вступает фигура Энтони Троллопа (Anthony Trollope, 1815–1882), чьи предыдущие произведения не привлекали особого внимания критиков и читателей. Неожиданный успех «**Смотрителя**» («The Warden»), с которого начинался цикл, сопровождал и все остальные барсетширские романы, утвердив Троллопа в статусе писателя первой величины. Местом действия этого цикла, состоящего из шести романов, напечатанных в период с 1855 по 1867 годы, становится вымышленное графство Барсетшир, а его центром – кафедральный город Барчестер со знаменитым Барчестерским собором. Приём «фиктивного локуса», с одной стороны, связывал местом действия романы, придавал им целостность и универсальность, демонстрируя искомую панораму характеров и нравов английской провинции («country-side»), а с другой – освобождал от необходимости привязки к конкретной географии и лицам, ассоциации с которыми были неизбежны. Сосредоточившись на картине английского духовенства, Троллоп нарочито безыскусно и в то же время комично рисует панораму мелкопоместных дрязг, зловредных козней и запутанных интриг, методично и во всех подробностях воссоздаёт мир провинциального кафедрального городка, убеждая читателя в психологической, национальной и культурной достоверности барсетширской мифологии, как позднее это сделает в своих «уэссекских романах» Томас Харди. Но если Харди, по словам Н. Демуровой, «создав свой Уэссекс, с удивительной точностью и выразительностью показал трагедию крушения старого уклада жизни в сельской Англии» [6], то в более раннем по отношению к Харди цикле Троллопа Добрая Старая Англия описывается с легкой патиной иронии и ностальгии, ибо её упрямая, подчас – гротесковая, патриархальность пока ещё достаточно успешно противостоит любому бризу, подувшему из современности.

Показательно, что уже после публикации «Смотрителя» вымышленный локус никого не ввёл в заблуждение, ибо Троллоп в общем-то и не скрывал, что Барчестер – это маска Солсбери, а Барчестерский собор –

слепок солсберийского собора Св. Девы Марии, знаменитого своим самым высоким в Англии шпилем (отсюда название второго романа цикла – «Барчерстерские башни» / «Barchester Towers», 1857) и репутацией, возможно, самого красивого храма Британских островов. На пике популярности барсетширских романов солсберийцы с завидным постоянством отвергали всяческое подозрение в том, что многие из их стали прототипами героев Троллопа.

Официальная творческая история барсетширского цикла, бесспорно, связана с посещением писателем Солсбери, когда переведённый из Ирландии в южные английские графства для налаживания почтовой доставки в отдаленные районы, Троллоп получил возможность тщательнейшим образом познакомится с бытом и нравами сельской Англии, её фермами и патриархальными кафедральными городами. «Этот прелестный уголок [...] порождал ощущение постоянной неизменности. Знаменитые соборы (в Солсбери, Вустере, Эксетере, Уэлсе, Винчестере) стояли незыблемо со времен Средневековья. Но, возможно, не величественные христианские храмы, а дома соборного духовенства возбуждали у Троллопа то волнение и ощущение покоя, когда – ещё до того, как он успеет это осознать, – что-то дает толчок его творческому воображению» [7, с. 90], – размышляет в своей монографии про Троллопа Ч.П. Сноу. И действительно, по собственному признанию писателя, идея романа о провинциальном духовенстве пришла ему в голову во время идиллической прогулки близ Солсберийского собора. И вот уже на первой странице «Смотрителя» читатель узнаёт подноготную творческой мастерской Троллопа: *Преподобный Септимус Хардинг был приходским священником и уже как несколько лет служил в Кафедральном соборе города..., скажем, Барчестера. Если бы мы назвали Уэллс, или Солсбери, Эксетер, Херефорд или Глостер, то можно было бы заподозрить, что мы имеем в виду кого-нибудь персонально; и так как эта история будет повествовать о церковных сановниках города, то мы должны позаботиться, чтобы никакая определённая персона не была задета подозрением. Давайте предположим, что Барчестер – это тихий городок в Западной Англии, более примечательный красотой своего собора и древностью памятников, чем любым коммерческим процветанием; что на западном конце города возвышается собор и аристократией Барчестера являются епископ, настоятель и каноники, а так же их уважаемые жены и дочери* [8, p. 1]. Основная интрига романа закручивается вокруг регента хора Барчестерского собора, получившего завидный пост попечителя (смотрителя) Хайремской богадельни, осно-

ванной ещё в XV веке торговцем Джоном Хайремом, который завещал ей весь доход с оставленных им пастбищ и земель. Уже эта завязка романа вызывает в памяти пресловутый рассказ Бакли, в версии которого вместо торговца Хайрема – рыцарь Оченьплох. Дальнейшее развитие событий окончательно убеждает в том, что Троллоп был, безусловно, знаком с «делом Уайстона» и с сатирической обработкой этого «дела» в журнале «Домашний очаг». Отталкиваясь от фактической истории, Троллоп превращает бедных мальчишек в престарелых ремесленников, а «Королевскую школу» Рочестера – в Хайремскую богадельню Барчестера. В его романе двенадцать стариков, доживающих свой век в богадельне под присмотром Хардинга, вряд ли можно назвать преуспевающими (как и учеников): завещанный каждому опекаемому один шиллинг в день с течением лет практически обесценился, а доход смотрителя - наоборот, увеличился многократно, что сделало его должность особо привлекательной. Версия о том, что Троллоп мог быть знаком с рочестерским скандалом, минуя Теодора Бакли, в целом, оказывается несостоятельной хотя бы в силу переклички «говорящих» имён: ср. Hardhead (Твердолоб) у Бакли – и Harding у Троллопа. Но если Бакли достаточно прямолинейно характеризует своего героя именем, то Троллоп буквально выворачивает, травестирует ситуацию: его герой простодушен и нерешителен. Не вникая в подробности сложившегося финансового нонсенса, он со всей искренностью ухаживает за стариками, играет им на виолончели церковную музыку и даже выделяет каждому дополнительные деньги из собственного дохода. Покой этой светлой жизни нарушается приездом молодого и энергичного Джона Болда, который, будучи при этом женихом дочери Септимуса Эленор Хардинг, узнаёт о финасовом положении богадельни, не желает поступаться принципами и начинает газетную травлю смотрителя. Неожиданно для читателя в фокусе внимания оказывается не прогнозируемая любовная коллизия – конфликт между любовью и радикально понимаемым чувством долга Джона Болда, а душевные муки наивного и мягкого Септимуса Хардинга, который осознаёт, что совесть не позволяет ему более занимать должность смотрителя и он, проявив искомую твёрдость (*Harding*) характера, подаёт в отставку. И это несмотря на то, что революционный радикализм Болда к этому времени утихает, будучи потушен волною любви к милой Эленор. С уходом Хардинга старики из богадельни начинают жить значительно хуже (даже теряют в доходах, ибо подписав петицию в надежде разделить зарплату смотрителя между собой, они потеряли своего попечителя, по воле сердца выделявшего им

свои собственные деньги) и в итоге получают меньше денег, чем до появления в их жизни реформатора Джона Болда.

Травестия «дела Уайстона» в романе «Смотритель» Э. Троллопа очевидна: энергичности и деловитости прототипа и его литературного отражения противостоят мягкосердечие и всетерпимость Септимуса, чья душевность, непрактичность и отрешённость от всего мирского приближает его жизнь к житию почти блаженного, святого (Неслучайным в данном контексте кажется имя безумного Септимуса Смита из романа В. Вулф «Миссис Дэллоуэй»). Узнав о денежных махинациях и реальный Уайстон, и журнальный Твердолоб, и троллоповский Хардинг расценивают их как попирающие законы совести, но выводы делают разные. В реальной жизни Уайстон, а также (через героя Твердолоба) и Бакли придерживались активной деятельностной позиции и немедленно бросились в бой. Герой Троллопа, напротив, уходит в сторону и смиряется, а в борьбу вступает мирянин Болд, с авторскими и читательским симпатиями явно не на своей стороне. Христианская заповедь покаяния, смирения и всепрощения в интерпретации Троллопа более ценна и важна, нежели попытки революционного мирового переустройства, особенно в том случае, когда реформы касаются дел церковных.

Показательно, что рочестерская предыстория высвечивает двойной контур барсетширских романов Троллопа: личная биография писателя и образ собора с соборным городом указывает на Солсбери, в то время как сюжет и полемика с Бакли – на Рочестер. В романах Троллопа Солсбери стал пространственным обрамлением рочестерского скандала, а «дело Уайстона», по крайней мере, дало импульс к сюжетно-идейной парадигме цикла.

Столь заразительно было умение Троллопа «наслаждаться суетностью суетного мир» [7, с. 118], что в последующем столетии Барсетшир не был забыт литературным кругом и неоднократно появлялся как своеобразный «бродячий локус», символизирующий английскую провинцию, воплощение троллоповской викторианской Англии (роман Роберта Кнокса «Барсеширский паломник», цикл «Барсетширские хроники» из 28 романов Анджелы Теркел, рассказ Джеймса Монетгю «Алтарь Барчестерского собора», «Пирамида» и «Шпиль» У. Голдинга). Однако и писатели, и критики, и читатели за маской Барчестера разгадывали Солсбери, и только один писатель не смог простить Троллопу второго источника творческого вдохновения – Рочестера: Чарльз Диккенс (Charles Dickens, 1812–1870), которого Троллоп, вполне осознанно, задел лично.

Всю свою жизнь Ч. Диккенс мечтал о собственном журнале, с публицистической трибуны которого он мог бы открыто излагать свои взгляды на общественную жизнь, классовые и морально-нравственные проблемы, при этом не утомляя читателя высоким штилем, а развлекая как сочинениями собственными, так и своих тщательно подобранных авторов. Мечта об идеальном еженедельнике материализовалась в марте 1850 года, когда был опубликован первый номер «**Домашнего чтения**» («Household Words»), где было всего понемногу. Как отмечал главный редактор, автор и вдохновитель, *часть материала оригинальная, часть – перепечатки; заметки о книгах, заметки о театрах, заметки обо всём хорошем, заметки обо всём дурном; рождественская философия, обзорный взгляд на жизнь, беспощадное препарирование ханжества, добродушие; материал всегда злободневный, отвечающий времени года; а главное, тёплое, сердечное, щедрое, весёлое, любящее отношение ко всему, что связано с Семейным очагом…* [Цит. по: 9, с. 225]. Сознательно отказавшись от роли «свадебного генерала», одолжившего своё имя для титула и периодически поставляющего молодому изданию свои рассказы и очерки, Диккенс со всевозможной ответственностью и тщанием выбирает художников и авторов, строго следит за их публикациями, постоянно редактирует, советует, наставляет, рассылает письма с рекомендациями. Как замечает Валентина Васильевна Ивашева, «Диккенс зорко следил за проведением единой линии журнала, [...] обнаруживал необычайную твёрдость и настойчивость там, где ему приходилось добиваться осуществления важных для него творческих принципов» [10, с. 352–353]. Ратуя за увлекательность сюжета, юмористическое смягчение трагических историй, Диккенс, тем не менее, настаивал на определённой толике злободневных очерков на волнующие читателя темы. Подобной редакторской политике вполне соответствовала «История одной грамматической школы» Теодора Бакли. Учитывая личную вовлеченность Диккенса во все публикации журнала, тот факт, что текст Бакли был напечатан на титульной странице прямо под именем Диккенса как главного редактора, а имя Бакли не упоминалось вовсе, учитывая те ностальгические воспоминания из детства, что связывали Диккенса с Рочестером, не приходится сомневаться, что Диккенс был весьма заинтересован «делом Уайстона» и опубликовал рассказ Бакли именно в поддержку директора Королевской школы Рочестера. Остаётся только предполагать, насколько уязвлён был Диккенс интерпретацией рочестерского скандала Троллопом, но последней каплей, несомненно, стала 15-я глава романа «Смотритель», где Троллоп, отчетливо представляя

себе именитого оппонента, предусмотрительно выводит его под именем м-ра Популярного Сентименталиста. Далее следует пассаж, в котором Троллоп, имитируя стиль Диккенса, предлагает пародию на возможную интерпретацию Диккенсом событий в Хайремской богадельне – «...единственная викторианская пародия на роман Диккенса, который сам Диккенс никогда так и не написал» [11, p. 27].

Ответ Диккенса был отнюдь не молниеносным: спустя 15 лет в своём незавершённом романе «**Тайна Эдвина Друда**» («Тайна Эдвина Друда», 1870) он парирует Троллопу, не то чтобы делая пародию идейным каркасом своего детектива, но в ряде случаев прибегая к пародийным приёмам. Местом действия последнего романа Диккенса становится вымышленный Клойстергем (Барчестер), все основные события, связанные с загадочным убийством Эдвина Друда, будут концентрироваться вокруг Клойстергемского собора.

Клойстергемский собор – это, конечно же, Барчестерский собор (Троллоп), который есть тень Рочестерского собора (дело Уайстона)... Но поскольку читатель под Барчестером привык видеть Солсбери, то Диккенс вынужденно обращается к более узнаваемому топосу. Мастерская маскировка первых эпизодов романа сразу же отсылает внимательного читателя через саркастическое описание некоего шпиля – к солсберийскому собору. Выше уже было отмечено, что самый известный шпиль Англии – шпиль Солбсерийского собора, а самый известный текст про Солсбери во времена Диккенса – цикл романов Троллопа: *Башня старинного английского собора? Откуда тут взялась башня английского собора? Так хорошо знакомая, квадратная башня – вон она высится, серая и массивная, над крышей собора... И ещё какой-то ржавый железный шпиль – прямо перед башней... Но его же на самом деле нет! Нету такого шпиля перед собором, с какой стороны к нему ни подойди. Что это за шпиль, кто его здесь поставил? А может быть, это просто кол, и его тут вбили по приказанию султана, чтобы посадить на кол, одного за другим, целую шайку турецких разбойников*? [12, с. 277]. Через некоторое время оказывается, что за шпиль собора одурманенное опиумом сознание героя (Джаспера) принимает *всего-навсего ржавый шип на одном из столбиков расхлябанной и осевшей кровати* [12, с. 277]. Данный намек вполне очевиден, как и многочисленные рассыпанные по тексту отсылки к «Смотрителю»: так, в детективный сюжет таинственного убийства будет активно (в качестве одного из подозреваемых) вовлечён его дядя Джаспер, мрачный и зловещий регент хора, что можно расценить как своеобразную месть Хардингу,

который помимо смотрителя богадельни выполнял ещё и обязанности регента хора. Светлая же сторона преподобного Септимуса Хардинга зеркально отразиться в образе каноника ! Септимуса Криспакла. Здесь невозможно не отметить совпадение имён и говорящих фамлий (*Crisparkl* – 'Божья искра').

Схожими будут и размышления авторов о названии города: *По некоторым причинам, которые станут ясны из дальнейшего, мне придётся дать этому городку со старинным собором вымышленное название. Пусть это будет хотя бы Клойстергэм. Городок этот очень древний, и, возможно, уже друиды знали его под каким-то, ныне забытым, именем; римляне дали ему другое, саксы третье, нормандцы четвёртое; так что одним названием больше или меньше не составит разницы для его пыльных летописей* [12, с. 295].

Но если Барчестер Троллопа очарователен своей верностью традициям в незыблемостью патриархальных устоев, то те же черты городского «характера» у Диккенса станут признаком его мертвенности и устрашающей «готичности», предвещающей грядущее злодейство: *Да, старинный городок этот Клойстергэм, и совсем неподходящее место для тех, кого влечет к себе шумный свет. Тихий городок, словно бы неживой, весь пропитанный запахом сырости и плесени, исходящим от склепов в подземельях под собором; да и по всему городу то тут, то там виднеются следы древних монастырских могил; так что клойстергэмские ребятишки разводят садики на останках аббатов и аббатис и лепят пирожки из праха монахов и монахинь, а пахарь на ближнем поле оказывает государственным казначеям, епископам и архиепископам те же знаки внимания, какие людоед в детской сказке намеревался оказать своему незваному гостю - а именно: "Смолоть на муку его кости и хлеба себе напечь". Сонный городок, этот Клойстергэм: здешние жители, видимо, полагают, что раз город их такой древний, то все перемены для него уже в прошлом и больше никаких перемен не буде*т [12, с. 295].

Рассыпанные по всему тексту парафразы Диккенса на эпизоды и фрагменты романа «Смотритель» окончательно убеждают, что Диккенс нашёл изящную форму для своего веского слова в завязавшейся литературной полемике даже не вокруг, а по мотивам рочестерского скандала, известного также как «дело Уайстона».

Итак, рочестерский скандал вокруг дела преподобного Роберта Уайстона в середине XIX века спровоцировал, казалось бы, исключительно локализованную во времени и пространстве литературную полемику,

которая имела поразительные по своей значимости последствия. Скандал, сатирически изображённый в «**Истории одной грамматической школы**» *Теодора Бакли*, опубликованной в редактируемом *Чарлзом Диккенсом* журнале «**Домашнее чтение**», привлёк внимание *Энтони Троллопа*. Последний, в свою очередь, использовал сюжетный каркас истории в качестве завязки «**Смотрителя**», первого романа из т.н. «Барсетширского цикла», а центральный герой этой хроники, Септимус Хардинг, стал литературным воплощением авторской интерпретации личности Роберта Уайстона и его журнального двойника м-ра Твердолоба. Травестийная интерпретация Троллопом «дела Уайстона» с осознанной отсылкой через пародийный образ м-ра Популярного сентименталиста к Диккенсу, спровоцировала того на затянутый во времени ответный ход в «**Тайне Эдвина Друда**». На «Тайне Эдвина Друда», собственно, и заканчивается творческий диалог между двумя крупнейшими викторианскими писателями, в процессе которого они создают ключевые (в случае с «Тайной...» – потенциально ключевые) для своего творчества романы. Однако потенциал образа кафедрального города (модель Солсбери-Барчестер), созданного Троллопом, спровоцированного статьёй в журнале Диккенса и провоцировавшего затем самого Диккенса, не будет исчерпан вплоть до наших дней и станет одним из базовых культурных топосов в английской национальной картине мира.

Примечания

1. То, что в переводе Нины Леонидовны Дарузѐс звучит как «*вековые традиции*», буквально в оригинале значит «*священные ассоциации*» («venerable associations»).

Список литературы

1. Элиот Т. С. Назначение критики // Элиот Т. С. Назначение поэзии. Статьи о литературе. Киев: AirLand, 1996. 350 с.
2. Диккенс Ч. Жизнь и приключения Мартина Чезлвита // Диккенс Ч. Собрание сочинений. В 30 т. М.: Художественная литература, 1959. Т. 11. 495 с.
3. Bridgham E. A. Spaces of the Sacred and Profane: Dickens, Trollope, and the Victorian Cathedral Town. N. Y., L.: Routledge, 2008. 203 pp.
4. Arnold R. Wihston Matter. L.: Rupert Hart-Davis Ltd. 213 p.
5. Buckley T. A. W. The History of a Certain Grammar-School // Household Words. Volume III, Magazine No. 72, 9 August 1851. P. 457–461.
6. Демурова Н. Томас Гарди, прозаик и поэт [Электронный ресурс]. – Режим доступа http://www.lib.ru/INPROZ/GARDI/hardy0_1.txt_with-big-pictures.html (дата обращения 21.11.2016).
7. Сноу Ч. П. Троллоп. М.: Высшая школа, 1981. 208 с.

8. Trollope A. The Warden. Oxf.: Oxford University Press, 2008. 336 p.
9. Уилсон А. Мир Чарльза Диккенса. М.: Прогресс, 1975. 320 с.
10. Ивашева В. В. Творчество Диккенса. М.: Издательство Московского университета, 1954. 472 с.
11. Meckier J. Hidden Rivalries in Victorian Fiction. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky, 1987. 320 pp.
12. Диккенс Ч. Тайна Эдвина Друда // Диккенс Ч. Собрание сочинений. В 30 т. М.: Художественная литература, 1962. Т. 27. С. 277–583.

THE SCANDAL AT ROCHESTER CATHEDRAL AND ITS POLEMICAL REFLECTION IN VICTORIAN LITERATURE (A. TROLLOPE AND CH. DICKENS)

A.I. Kuznetsova

The article is devoted to the textological aspects of A. Trollope's and Ch. Dickens' novels, which are thrown together by the unified history of creation. The aim is to examine the literary reception of the clerical scandal in Rochester, where canon R. Whiston was suing with the Deans in 1840s. 'The Whiston Matter' was satirically described in the Th. Buckley's story *The History of a Certain Grammar-School* (1851) which was published in the magazine *Household Words* edited by Dickens. The scandal also had drown Trollope's attention and he used this plot in *The Warden* (1855). His conscious parody of Dickens and travestical interpretation of the 'Whiston Matter' instigated Dickens to reciprocal parody in *The Mystery of Edwin Drood* (1870). The research allows to state that the result of this literary polemic between Trollope and Dickens is the image of 'cathedral town' – one of the fundamental cultural and literal toposes in English national picture of the world.

Keywords: English literature of XIX century, Victorian novel, Ch. Dickens, A. Trollope, R. Whiston, image of the Temple, 'The Warden', The Mystery of Edwin Drood.

3.4. КОДЫ ЭСТЕТИЗМА В РОМАНЕ О. УАЙЛЬДА «ПОРТРЕТ ДОРИАНА ГРЕЯ»

© Ю.Л. Цветков

Цель работы – исследование кодового преломления ключевого принципа эстетизма – соотношения искусства и жизни – в центральных образах романа: лорд Генри, Сибила Вэйн, Дориан Грей и Бэзил Холлуорд. Образная система не выявляет несостоятельности идей эстетизма, напротив, она реализует мысль автора о том, что всякое искусство, которое вбирает в себя жизненные реалии, несостоятельно. Именно поэтому в конце романа портрет, избавившись от зеркально-реалистических свойств, приобретает истинную красоту. Жизнь и искус-

ство для О. Уайльда разные сферы бытия, и из жизни нет прямого пути в искусство. Неумение или нежелание разграничить жизнь и искусство объясняет трагический финал жизни персонажей: драматическое искусство Сибилы разбавилось жизнью и потеряло свою неповторимость, Бэзил вложил слишком много души в портрет, а Дориан игнорировал нравственные законы, что невозможно ни в искусстве, ни в жизни.

Ключевые слова: реализм, эстетическое начало, эстетизм, гедонизм, культ искусства, искусство и жизнь, театральность, натуралистическая природа творчества, нравственность, парадокс.

Творчество Оскара Уайльда (1854–1900) является хорошо изученным в отечественном и зарубежном литературоведении, однако указанная тема в романе «Портрет Дориана Грея» (1890) не становилась предметом специального исследования. Полноценное раскрытие идейно-образной системы романа с точки зрения соотношения жизни и искусства представляется актуальной. Как известно, учителями Уайльда, которые заложили разностороннее понимание эстетических теорий, были Д. Рёскин, У. Пейтер и проф. Д. Макаффи. Эстетические теории Пейтера и Уайльда продолжают и переосмысливают идеи Платона, Г.В.Ф. Гегеля и И. Канта, которые были востребованы в викторианскую эпоху, поскольку искусство продолжало использоваться с целью реализации воспитательных функций и идей благопристойности. Пейтер и Уайльд выступали против развлекательной и морализаторской функций искусства и настаивали на неизменной с древних времен функции красоты и наслаждения. В эссе Уайльда «Упадок лжи» (1889) присутствует основополагающая мысль о том, что единственной функцией искусства должно быть доставление удовольствия без моральных, политических или социальных аспектов. «Упадок лжи» и предисловие автора к роману Уайльда выражали идеи *эстетизма*, признающие первичность искусства по отношению к жизни: «Жизнь подражает искусству гораздо более, нежели искусство подражает Жизни» [1, с. 94]. Уайльд призывал к отстранению от прямого морализаторства по причине того, что истинное искусство само по себе учит мудрости: *Художник не моралист. Подобная склонность художника рождает непростительную манерность стиля* [2, с. 4].

Предисловие к роману «Портрет Дориана Грея» содержит 25 афоризмов, некоторые из которых заключают в себе как положения эстетизма, так и общепринятые эстетические постулаты: *Художник тот, кто создает прекрасное. Раскрыть людям себя и скрыть художника – вот к чему стремится искусство* [2, с. 4]. Во-первых, автор подчерки-

вает эстетическую (не эстетскую функцию искусства). Во-вторых, «раскрыть» и «скрыть» художника – кажущийся оксюморон: в романе художник Бэзил первоначально создал портрет молодого Дориана, однако впоследствии портрет приобрел фантастические свойства и стал прямо отображать нравственную позицию создателя. «Скрыть художника» для Уайльда значило изложить объективную позицию в процессе повествования. Однако с самого начала эстетизм в конкретном проявлении «нового гедонизма» не являлся спасительной религией для Уайльда. Скорее, автор видел в эстетизме *проблему*, которую пытался представить в системе персонажей знаменитого романа и скрыть (по канонам эстетизма) образ автора.

С первых страниц романа Уайльд знакомит читателя с одним из главных идеологов эстетизма – лордом Генри Уоттоном. Обстановка, в которой он изображается, подчеркнуто изысканна: всё, связанное с героем, начиная с интерьера и его деталей, заканчивая его внутренним состоянием, отмечено красотой и умиротворением. Знаковый момент в жизни лорда – знакомство с Дорианом. Генри Уоттон вопреки просьбам Бэзила Холлуорда остался в мастерской, чтобы взглянуть на прекрасного юношу. Он не мог избежать свойственного ему «влияния» на людей, несмотря на то, что, по мнению лорда, *всякое влияние безнравственно* [2, с. 30], а *влиять на другого человека - это значит передать ему свою душу. Он начнет думать не своими мыслями, пылать не своими страстями. И добродетели у него будут не свои, и грехи, - если предположить, что таковые вообще существуют, - будут заимствованные. Он станет отголоском чужой мелодии, актером, выступающим в роли, которая не для него написана* [2, с. 30].

Дориан с большим интересом внимает мыслям и советам лорда, который транслирует идеи «нового гедонизма»: *Ничего не упускайте, вечно ищите новых ощущений! Ничего не бойтесь! Новый гедонизм – вот что нужно нашему поколению* [2, с. 40]. Поддавшись влиянию, жизнелюбивый юноша начал завидовать своему портрету и переживать за старость, которая так или иначе должна постигнуть любого: *Я завидую всему, чья красота бессмертна. Завидую этому портрету... Если бы портрет менялся, а я мог всегда оставаться таким, как сейчас* [2, с. 47]. Несформировавшиеся жизненные ценности юного Дориана постепенно приобретают гедонистический характер. У лорда Генри изысканный вкус, он всему знает цену, а его жизнь измеряется удовольствиями. Герой предстает сибаритствующим эстетом, но при этом он не совершает ничего аморального.

Пытаясь ответить на вопрос, является ли лорд Генри нравственным или безнравственным человеком, самым точным определением является его оценка художником Бэзилом Холлуордом: *Удивительный ты человек! Никогда не говоришь ничего нравственного – и никогда не делаешь ничего безнравственного. Твой цинизм - только поза* [2, с. 85]. Относительно роли лорда Генри ответ однозначен: под маской философствующего эстета скрывается персонаж морального кодекса поведения в обществе. Можно утверждать, что Генри Уоттон воплощает *философский и поведенческий код «нового гедонизма*.

Вторым, не менее важным образом в системе персонажей, является Сибила Вэйн. В разговоре с лордом Генри Дориан описывает ее так: ... *лет семнадцати, с нежным, как цветок, личиком, с головкой гречанки, обвитой темными косами. Глаза - синие озера страсти, губы - лепестки роз* [2, с. 101]. Внешняя привлекательность Сибилы утверждает эстетическое начало образа и служат доказательством того, что для Дориана Грея на первом месте стоит её красота. Девушка жила сценой и своими ролями. Она считала, что искусственный мир театра и есть настоящая жизнь. Её позицию можно назвать *театральным кодом эстетизма*. Сибила привлекала внимание Дориана Грея и своим талантом. Однако, полюбив и «открыв глаза» на реальную жизнь, девушка была готова променять театральные страсти на настоящие чувства, которые испытывала к Дориану. Выражением ее жизненной позиции являются слова, направленные к нему: *Благодаря тебе я узнала то, что выше искусства. Я узнала любовь настоящую. Искусство - только ее бледное отражение*... [2, с. 129].

Пока в искусстве Сибилы на сцене присутствует прекрасная театральная игра, Дориан испытывает желание отойти от всех теорий, привитых лордом Генри, в чем и признается ему в одном из диалогов: *Когда Сибила со мной, я стыжусь всего того, чему вы, Гарри, научили меня, и становлюсь совсем другим. Да, при одном прикосновении ее руки я забываю вас и ваши увлекательные, но отравляющие и неверные теории* [2,с. 96]. Однако, как только чувства настоящей любви к Дориану переносятся на сцену, то есть жизнь интегрируется в искусство (как и в портрете), Дориан испытывает лишь разочарование и неприязнь.

Перед лордом Генри и Бэзилом девушка предстает совершенно в другом свете, нежели перед Дорианом, её актерская игра разочаровала всех. В одной из сцен друзья Дориана собирались уйти из театра и ясно выразили свою позицию по отношению к жизни и искусству. Если позиция Бэзила заключалась в том, что *любовь выше искусства* [2, с. 81],

то лорд Генри считал, что *и любовь, и искусство – только формы подражания* [2, с. 79]. Дориан Грей в этот момент находился на распутье: он был настолько разочарован, что не мог принять позицию Бэзила, но он не перешел и на сторону лорда Генри. Откровение Сибилы символизирует переломный момент в жизни Дориана. История прекрасной актрисы Сибилы закончилась встречей с Дорианом. Изображать любовь на сцене стало для неё невозможным, что разочаровало Дориана. Разрывом с Сибилой он подтолкнул её к самоубийству. Образ Сибилы Вэйн в романе является важным для раскрытия «тупика» эстетизма, её смерть стала следствием невозможной интеграции реальной жизни в искусство.

Несмотря на то, что Уайльд, судя по критическим эссе и предисловию к роману, представлял себя приверженцем эстетизма, в романе он не обходит стороной и критику эстетской доктрины. Безусловно, персонажем, который противопоставляется идеям гедонизма в романе, следует считать Бэзила Холлуорда – воплощение *реалистического (натуралистического) кода творчества*. Противопоставление начинается с его словесного портрета, созданного лордом Генри: *Не вижу ни малейшего сходства между тобой, мой черноволосый, суроволицый друг, и этим юным Адонисом* [2, с. 29]. Бэзил Холлуорд ставил понятие жизни на первое место и осознавал необходимость нравственного начала в человеке. Сам себя он характеризовал как сильного по натуре человека, именно поэтому, общаясь с таким человеком, как лорд Генри, он остался преданным себе и своим идеалам. Лорд Генри, со своей стороны, считал, что человек, который хорош в каком-либо деле и всего себя отдавал работе, всё лучшее, что в нем имелось, растворял в трудах, а *...для жизни ему остаются только предрассудки, моральные правила и здравый смысл* [2,с. 88]. Лорд Генри характеризует художника как талантливого человека, закрытого для настоящих жизненных наслаждений.

Бэзил Холлуорд первоначально являлся совестью для Дориана и пытался вернуть то, что безвозвратно подавлялось проповедями лорда Генри. Бэзил до последнего хотел верить в нравственную чистоту молодого человека, несмотря на слухи, которые ходили по всему Лондону. Он доверял тому, что было «написано» на его прекрасном лице, ведь, по словам Бэзила, *...порок всегда накладывает свою печать на лицо человека. Его не скроешь* [2, с. 219]. Художник осознал испорченность Дориана по его друзьям, которые скатились на дно жизни под влиянием Дориана. Бэзил пытался пробудить совесть Дориана, но, пожелав «увидеть» душу, чтобы убедиться в том, что все слухи – всего лишь клевета, художник, к удивлению, действительно, увидел уродливую душу Дори-

ана на портрете, но и тут он не сдался, призывал молиться, поскольку никогда не поздно признать свои ошибки и раскаяться. Но момента катарсиса не произошло, душа главного героя была настолько развращена, что все, на что он еще был способен – ненависть и гнев. Бэзил Холлуорд является, без сомнения, антиподом эстетизма в романе. Его жизненная позиция, а также его творение – портрет – противоречат философии нового гедонизма. Важно отметить, что смерть художника связана с тем, что его искусство, наполненное жизненными реалиями и моралью, оказалось несостоятельным.

Заглавный герой романа – Дориан Грей–- воплощение на практике не только идей гедонизма, но и отсутствия нравственного начала, что можно назвать *внеморальным кодом эстетизма*. Если лорд Генри, как отметил Бэзил Холлуорд, только говорит аморальные вещи, но никогда их не совершает, то Дориан бросает настоящий вызов обществу и его устоям. Лорд Генри неслучайно выбирает Дориана в качестве своего ученика, он привлекает лорда своей красотой: *... любуясь его ясными голубыми глазами, золотистыми кудрями, изящным рисунком алого рта. Этот юноша на самом деле был удивительно красив, и что-то в его лице сразу внушало доверие. В нем чувствовалась искренность и чистота юности, ее целомудренная пылкость* [2, с. 17], что глубоко заинтересовало философа-эстета, а его гедонистические идеи сразу же привлекли внимание юноши. Одновременно начался необратимый процесс нравственного развращения героя. Знаковым событием стала смерть Сибилы Вэйн. Дориан, преследующий исключительно эстетские наслаждения, не мог полюбить живого человека, его интересовали исключительно образы шекспировских героинь.

Важно отметить, что в сцене, в которой Дориан осознал «волшебную» функцию портрета, его мысли были устремлены к тому, что *портрет хранит тайну его жизни и может всем ее поведать. Портрет научил его любить собственную красоту, – неужели тот же портрет заставит его возненавидеть собственную душу? Как ему и смотреть теперь на это полотно?* [2, с. 78]. Функция отображения внутренних пороков, по сути своей нравоучительная, вызвала в герое лишь желание возненавидеть свою душу и не смотреть на полотно, что, по замыслу Уайльда, служит фундаментальным показателем того, что искусство и жизнь несовместимы.

Образ жизни Дориана на практике вышел за рамки гедонистических идей, которые вкладывал в него лорд Генри. Герой ушел далеко от наслаждений и превратил свою жизнь в существование, которое не имело ничего общего с удовольствием. Внешняя красота, которой он себя

окружил, служила лишь сокрытием внутренних изъянов и спасением от преследуемого страха, в то время как «новый гедонизм» предполагал уравновешенное сочетания внутренних и внешних наслаждений. Как приверженец гедонизма в романе Дориан рассматривал свой портрет как бремя, а не как произведение искусства. Порочное поведение Дориана выходило за рамки словесной проповеди гедонистических идей лордом Генри. Дориан нравственно деградировал, а высший свет, который его окружал, сменился на друзей: они утратили *всякое понятие о чести, о добре, о чистоте* [2, с. 112]. Дориан превзошел, казалось бы, все гедонистические идеи, озвученные лордом Генри, что, в итоге, привело к полному краху его души. Жизнеописание Дориана представляет собой бездумное внедрение эстетизма в жизнь, а последовательная развращенность Дориана показала, как «новый гедонизм» мог воздействовать на жизненные ценности человека. Портрет с этой точки зрения подчеркивает, какой бессмысленной может оказаться нравоучительная функция искусства, если единственной ценностью в жизни являются наслаждения и красота. Образ автора прослеживается в романе на всех уровнях организации художественного произведения, создавая образную систему таким образом, что эстетизм каждым образом подвергался серьезному испытанию. По словам Уайльда, Дориан – «...тот, кем я, возможно, хотел бы быть, лорд Генри такой, каким меня видят со стороны, Бэзил Холлуорд – тот, кем я, как полагаю, являюсь» [3, p. 171]. Можно сделать заключение, что герои романа являются воплощением различных сторон миропонимания Уайльда. Поступки и высказывания каждого из героев выражают неоднозначность позиции автора относительно эстетизма. Уайльд надевает непроницаемую авторскую маску, не дает оценки происходящему и не раскрывает свою позицию. Принимая во внимание тот факт, что в финале романа в живых остался только лорд Генри и продолжал висеть портрет Дориана, созданный художником Бэзилом, нельзя говорить о том, что автор критикует или выявляет несостоятельность эстетизма. Напротив, из того, как ведется объективное авторское повествование, можно предположить, что эстетизм – это концепция, к которой склонялся автор, но не возводил её в абсолют. Уайльд занимал отстраненную авторскую позицию, предпочитая оставить решение проблем искусства и жизни за читателем.

Можно говорить о том, что, по мнению автора, эстетизм в романе имеет место быть, и это то, к чему должно стремиться истинное искусство. Писатель дает понять, что эстетизм сам по себе применим и успешен в книгах (примером тому служит само произведение), на сцене (образ Сибилы Вэйн), в живописи (портрет Дориана), но не в жизни. Толь-

ко в реальной действительности безнравственный эстетизм находит критику. Так же как эстетизм не должен занимать главенствующего места в жизни, так и самой жизни не должно быть в искусстве. Основная мысль эссе «Искусство лжи» Уайльда – предельная степень выдумки в искусстве: «Ложь, умение рассказывать прекрасные истории, каких никогда не случалось, составляет истинную цель Искусства» [1, с. 95]. Именно поэтому, когда Дориан погиб (искусство не смогло ужиться с реальностью), портрет потерял свои зеркально-реалистичные свойства, поскольку реальность не смогла ужиться в искусстве. Образ Дориана символизирует нарушение границ нравственности и искаженную форму гедонизма. Поэтому и портрет выражает искаженную форму морали. Безусловно, образ портрета и образ Дориана гиперболизированы с целью демонстрации крайностей эстетизма в искусстве и жизни. Образ автора проявляется в каждом из героев. Будет неверным выделить одного из них и утверждать, что конкретный образ выявляет авторскую позицию. Напротив, автор пытался её скрыть, следуя тезису, обозначенному в предисловии к роману. Уайльд подчеркивает, что все должно быть на своем месте: искусство должно смело фантазировать, а мораль – это то, чему должна учить сама жизнь.

Итак, в романе «Портрет Дориана Грея» Уайльд подчеркнул несопоставимость жизни и искусства посредством четырех основных образов. Первый из них – идеолог и практик эстетизма – лорд Генри, оказавший пагубное влияние на юного Дориана, который разрушил нравственные ценности, что привело героя к гибели. Образ Сибилы Вэйн – прекрасной актрисы на театре – постепенно разрушается от соприкосновения с жизнью и от любви Дориана. Талантливый и трудолюбивый художник Бэзил Холлуорд вкладывает свою любовь в портрет юного Дориана, то есть привносит жизнь в искусство. Наконец, образ автора, который на всех уровнях организации художественного произведения показывает свое неоднозначное отношение к эстетизму. Автор создает образную систему романа таким образом, что каждый из персонажей подвергаются испытаниям искусства и жизни. Большая часть персонажей эти испытания не выдерживает.

Список литературы

1. Уайльд О. Искусство лжи // Уайльд О. Собр. соч. Т. 3. Стихотворения. Поэмы. Эссе. Лекции и эстетические миниатюры. Письма. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2003. С. 61–95.

2. Уайльд О. Портрет Дориана Грея / Пер. с англ. М .Абкиной. М.: АСТ, Астрель, 2012. 253 с.

3. Belford B. Oscar Wilde: a certain genius. New York: Random House, 2000. 400 p.

CODES OF AESTHETICISM IN O. WILDE'S NOVEL *THE PICTURE OF DORIAN GRAY*

Y.L. Tsvetkov

The purpose of the article is to explore the way the core principle of aestheticism, i.e. the interrelation of art and life, is rendered in terms of aesthetic code as exemplified in the images central to the novel, namely Lord Henry, Sybil Vane, Dorian Gray and Basil Hallward. This imagery does not reveal the inadequacy of the ideas of aestheticism. On the contrary, it illustrates the author's idea that any art incorporating the realities of life is untenable. Therefore, at the end of the novel the portrait, having discarded the mirror-like realistic features, acquires true beauty. According to Wilde, life and art are separate spheres and there is no direct passage from life into art. The inability or unwillingness to distinguish between life and art accounts for the tragic end of the characters' lives: Sybil's dramatic art got contaminated by real life and thus lost its uniqueness, Basil put too much of his heart into the portrait, and Dorian ignored moral principles, which is not to be done either in art or in life.

Keywords: realism, aesthetics, aestheticism, hedonism, cult of art, art and life, theatricality, naturalistic character of creativity, morality, paradox.

3.5. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ И ФУНКЦИИ МИФОЛОГЕМЫ САДА В РОМАНЕ О. УАЙЛЬДА «ПОРТРЕТ ДОРИАНА ГРЕЯ»

© ***О.И. Кирдяева***

Пространственная мифологема сада в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» является одной из ключевых для понимания картины мира автора. Источниками данной мифологемы являются древнегреческие и древнеримские мифы, а также события книг Ветхого Завета. Мифологема этноспецифична, так как в жизни любого англичанина сад играет большую роль, являясь продолжением дома. Более того, на протяжении веков садоводство остается национальным увлечением жителей всей страны. Мифологема сада в романе О.Уайльда имеет многоуровневую структуру: ядро (сад художника, сад человеческой души), проводника (садовник как хранитель сада) и периферийные элементы (запахи, цветы). Сад становится для автора романа некой моделью хронотопа, в рамках которой его герои творят и «возделывают» свой сад. Постоянно используя образы цветов, вплетая их в повествование, а также с помощью приема синестезии О.Уайльд высказывает эстетическое отношение к действительности.

Ключевые слова: мифологема, миф, О. Уайльд, сад, синестезия, цветы, эстетизм

В современном литературоведении проблема определения понятия «мифологема» остается одной из наиболее актуальных и дискуссионных. Тем не менее, представляется возможным выделить следующие характерные особенности мифологемы: конкретность, этноспецифичность, многофункциональность, сжатость формы, многоуровневость структуры, ретроспективность и обращенность в будущее, амбивалентность (статичность и открытость трансформации одновременно), креативность воспроизведения или создания (в силу принадлежности индивидуально-авторской картине мира). В романе О.Уайльда «Портрет Дориана Грея» одной из мифологем, обладающих данными свойствами, является мифологема сада.

Мифологема сада этноспецифична. В жизни любого англичанина сад играет большую роль, так как является продолжением дома. Неоспорим и тот факт, что садоводство остается национальным увлечением жителей всей страны. Сад одновременно является и признаком социального статуса, и неким барьером, который визуально отделяет и ограждает территорию дома, так как он обычно обнесен забором. Сад перед домом (палисад, front garden) предназначен для любования им прохожими со стороны и для всеобщего обозрения. Как замечает К.Фокс в книге «Наблюдая за англичанами. Скрытые правила поведения», в палисаде вы никогда не найдете скамеек, каким бы большим и уютным он ни был [1].

Обитатели английского дома будут проводить время в саду за домом (back garden), обнесенным высоким забором, защищающим от посторонних глаз.

Именно о таком саде и идет речь в романе О. Уайльда. Мифологема сада организует хронотоп произведения. Не случайно автор начинает повествование именно с описания сада художника Бэзила Холуорда, в мастерской которого разворачивается действие первых глав романа.

Истоки мифологемы сада, очевидно, восходят к библейскому представлению о саде-рае. [2, с. 6–7] Здесь прослеживаются четкие параллели между Священным Писанием и романом. Бэзил Холлуорд – творец-художник, создающий прекрасный портрет юноши, сэр Генри Уоттон – змей-искуситель, а сам Дориан Грей – первый человек, Адам, созданный Богом-Творцом. И как змей искушает Еву, убеждая ее отведать плода от Древа познания добра и зла, так и Дориан Грей слушает в саду

Бэзила опасные речи сэра Генри и, в конечном итоге, принимает его философию.

Библейский сад как колыбель всего человечества является и символом души человека, защищенной оградой от соблазнов и искушений. Душа Дориана также прекрасна и чиста до встречи и разговора с лордом Генри, как прекрасен Эдемский сад. Как Адам и Ева, вкусив запретного плода (согрешив), изгоняются из Рая, так и Дориан Грей, поддавшись музыке речей Лорда Генри, выбирает путь чувственного опыта. После «грехопадения» портрет становится реальным отражением души главного героя. А сама его жизнь, как и жизнь всего человечества, делится надвое: до и после грехопадения.

Интересно заметить, что на страницах романа нет целостного описания сада. Читатель не видит его, но прежде всего ощущает все его запахи: *The studio was filled with the rich odour of roses, and when the light summer wind stirred amidst the trees of the garden there came through the open door the heavy scent of the lilac, or the more delicate perfume of the pink flowering thorn.*[3, с. 5] Здесь автор использует прием градации (от сильного к слабому): тяжелый, немного удушливый аромат роз (*odour of roses*) сменяется сильным запахом сирени (*heavy scent of lilac*), переходящим в легкое благоухание цветов боярышника (*delicate perfume of thorn*). Благодаря запахам пространство студии художника соединяется с пространством сада, создавая некую перспективу и придавая дополнительный объем и глубину месту действия. Читатель может высказать предположение касательно близости расположения источника аромата: розы растут ближе всего ко входу в дом, чуть далее сирень и боярышник. Еще одна сторона приема градации находит отражение в разнообразии представленных жизненных форм растений: от низкорослого куста розы через кустарник сирени к дереву боярышника – что создает обратную перспективу по отношению к запахам.

Насыщенную картину ароматов дополняет гнетущая тишина, нарушаемая лишь жужжанием пчел и отдаленным шумом города, который, однако, скорее напоминает звучание органа. Так, даже звуки повседневной жизни автор замещает эстетическими образами.

Насыщенные ароматы сада смешиваются в комнате с опиумным дымом сигарет, которые бесконечно раскуривает Лорд Генри. Все это погружает читателя в вязкую, пьянящую и сонную атмосферу студии художника, наполненную тяжелыми ароматами. Создается ощущение обособленности от реального мира, нереальности происходящего. И хотя автор четко указывает на то, что время действия начала романа – июнь, временные границы остаются размытыми: запахи сирени, цвету-

щей ранней весной, смешиваются с ароматами майского боярышника, летних цветов розы и ракитника.

Таким образом, используя многомерный прием градации, задействуя несколько областей чувств человека одновременно, автор создает мир поэтической и эстетической реальности. Комбинируя и словно накладывая друг на друга обонятельные, звуковые, цветовые ощущения, он добивается эффекта синестезии. Читатель с первых строк начинает «чувствовать» роман. Более того, лорд Генри призывает Дориана переживать каждое мгновение жизни во всей полноте чувств, постоянно искать новые ощущения.

О.Уайльд создает мозаичный образ сада, вставляя отдельные упоминания о нем в разговор Бэзила Холуорда с лордом Генри или последнего с Дорианом Греем. Подобная дискретность мифологемы, как отмечает Н.Ю. Бартош [4, с. 95–99], позволяет акцентировать внимание на отдельных элементах сада и символичности деталей.

Так, появление сирени далеко не случайно. Дурманящее благоухание сирени связано с присутствием в ее цветках синильной кислоты, которая является сильнейшим ядом. Лорд Генри, выйдя в сад вслед за Дорианом, находит его у куста сирени, жадно вдыхающим аромат ее цветов: *feverishly drinking their perfume as if it had been wine* [3, с. 20–21]. «Ядовитый» аромат цветка соединяется с «отравой» речей лорда Генри. Не случайно сирень вновь упоминается в конце романа: *The Park is quite lovely now. I don't think there have been such lilacs since the year I met you.*[3, с. 184]

Однако, самый известный цветочный символ любви – это, бесспорно, роза, которая помимо всего прочего символизирует чистоту и земную страсть, время и вечность, жизнь и воскресение после смерти. Таким образом, в мифологеме розы соединяются диаметрально противоположные понятия. Автор описывает Дориана Грея как юношу-розу. Лорд Генри, впервые увидев портрет, написанный Бэзилом, сравнивает молодого человека с Адонисом, *who looks as if he was made of ivory and rose-leaves.*[3, с. 6] В саду, уже в разговоре с Дорианом, он говорит о розовой юности героя (*You, Mr. Gray, you yourself, with your rose-red youth and your rose-white boyhood* [3, с. 19]) и убеждает его всеми силами сохранить молодость и красоту, которую безжалостно отнимет время: *Time is jealous of you, and wars against your lilies and your roses.*[3, с. 22] Тем самым автор подчеркивает тленность красоты, которая увядает, как цветок, но которой, по мнению Лорда Генри, следует успеть насладиться.

Уже упомянутое выше имя Адониса также связано в греческой мифологии с цветком розы. Богиня красоты Афродита, узнав о смерти своего возлюбленного Адониса, уходит искать его тело. По дороге она ранит ноги о камни и шипы терновника, и там, где падают капли крови, вырастают прекрасные алые розы. По другой версии, именно из крови Адониса расцветают розы. [5] Но так или иначе красота розы тесно переплетается со слезами утраты и горя.

В романе для Дориана-Адониса служение красоте розовой юности и чувственным наслаждениям принесет не только радость, но и боль, и поведет по пути греха, а шипы розы, скрытые за приятным ароматом и красотой цветка, причинят душевные страдания (история с Сибиллой Вейн).

Образ юноши, прекрасного внешне и внутренне в начале романа, дополняется использованием еще одного растительного символа – боярышника, истоки которого также уходят в мифы Древней Греции и Рима. В древнегреческой мифологии боярышник был посвящен богу брака Гименею и считался символом девственности и чистоты. В свою очередь римляне полагали, что запах боярышника изгоняет злых духов [6]. Так, душа главного героя еще не отравлена проповедью лорда Генри о новом гедонизме, цель которого заключается в постоянном поиске новых ощущений и наслаждений. Но боярышник цветет где-то в глубине сада и не может оградить Дориана от яда демона-искусителя, коим является лорд Генри.

Таким образом, очевидно, что все вышеперечисленные и рассмотренные нами элементы мифологемы сада, а именно символика цветов, имеют одни истоки: они уходят корнями в древнегреческие и древнеримские мифические повествования. Но при этом мифологема сада остается цельной и может быть сведена к одному конкретному мифу.

Великолепие цветов и шлейф дурманящих ароматов будут сопровождать героев романа на протяжении всего повествования: манить, затягивать, исцелять. Так, поддавшись пьянящей отраве, разлитой в воздухе (*an exquisite poison in the air* [3, с. 43]), Дориан идет искать новых ощущений и впервые встречается с Сибиллой Вейн.

Расставшись с Сибиллой, после долгих часов блуждания по ночному городу, Дориан вновь оказывается неподалеку от сада: *As the dawn was just breaking he found himself close o Covent Garden.* [3, с. 77] Здесь именно цветы помогают герою выйти из оцепенения: *Huge carts filled with nodding lilies rumbled slowly down the polished empty street. The air was heavy with the perfume of the flowers, and their beauty seemed to bring him an anodyne for his pain.* [3, с. 77] Он растворяет в них чувство горе-

сти, печали. Цветы становятся лекарством от горя и разочарований, отодвигая на второй план или заменяя собой неэстетическую реальность. Дориан Грей не только вдыхает целительный аромат цветов, но и «заедает» горечь разочарования холодными вишнями, лунная прохлада которых (*coldness of the moon* [3, с. 77]) действует на него умиротворяюще. Так, в одной сцене автор максимально задействует все_органы чувств: зрение (вид рынка), слух (грохот телег), обоняние (ароматы цветов), осязание (холод).

Еще одним важным аспектом рассмотрения мифологемы сада в романе О.Уайльда является его символическое значение как души человека. Еще в Библии говорится, что Бог поселил человека в Саду, чтобы тот хранил его и возделывал. Сад-рай – наша душа, не тронутая грехом. Человек сам «возделывает» сад души, от его выбора во многом зависит, каков будет этот сад, будет ли душа прекрасна или же, наоборот, уродлива. При взгляде на прекрасное лицо Дориана Грея ни у кого не возникает мысли о том, что он способен на какие-либо неправомерные поступки. Его внешний облик никоим образом не отражает внутренний мир. Душа главного героя оказывается скрытой в портрете, её невозможно разглядеть за чудесным фасадом, или «забором» внешности.

Узнав о смерти Сибиллы, Дориан Грей с грустью говорит, что хочет посеять маки в своем саду, чтобы преодолеть душевные страдания: *I must sow poppies in my garden.* [3, с. 87] С давних времен мак известен как цветок сна и забвения благодаря своим усыпляющим свойствам. В античной мифологии мак – атрибут бога сна Гипноса и его сына Морфея, бога грез и сновидений. Мак также связан с именем бога смерти – Танатоса, которого часто изображали в облике юноши с черными крыльями и венком из маков. [7, с. 283–284] Сок мака смертельно опасен, так как является источником героина, морфина и других сильнейших наркотических веществ. По-видимому, рассчитывая именно на это свойство мака, Дориан Грей хочет забыть смерть Сибиллы Вейн, как страшный сон. Как покажут события романа, главный герой найдет искомое им забвение в наслаждениях и пороках, однако грехи его станут настолько страшными, что никакие маковые зерна ему не в силах будут помочь.

Интересно отметить, что в современной Великобритании мак является символом невинно пролитой крови. Ежегодно в ноябре в стране отмечается День Памяти всех воинов, погибших в двух мировых войнах. Символом этого дня выступают красные маки, которые «расцветают» на одеждах прохожих. Видные политики, общественные деятели всегда появляются на публике с красными маками на лацканах пиджака.

Это новое значение, которое мак получил уже в двадцатом веке, мы можем спроецировать и на роман, написанный столетием ранее. Ведь невинно пролитая кровь – это кровь Сибиллы Вейн, с которой так жестоко обошелся Дориан Грей.

Однако анализ мифологемы сада исключительно через образ райского сада, сада как символа человеческой души или как части дома, на наш взгляд, был бы неполным. В романе сад присутствует и как открытое пространство, не спрятанное за высоким забором, а именно как городской парк, Гайд Парк (Hyde Park), излюбленное место прогулок жителей Лондона.

Сделав свой выбор в пользу гедонизма, проповедуемого лордом Генри, Дориан Грей, как Адам и Ева, изгнан из сада-Эдема Бэзила Холлуорда и никогда больше не возвращается в него. В Гайд Парке Дориан оказывается одновременно в роли объекта и субъекта наблюдений, так как, с одной стороны, он приходит сюда с желанием познать жизнь, наблюдая за прохожими, и тем самым следуя учению лорда Генри: *As I lounged in the Park, or strolled down Piccadilly, I used to look at every one who passed me, and wonder with a mad curiosity what sort of lives they led.* [3, с. 43] Но, с другой стороны, Дориан сам является частью толпы, поскольку принадлежит светскому обществу, которое ежедневно прогуливается или выезжает верхом в парке. В отличие от сада Бэзила, Гайд Парк – место не уединенное, а шумное, общественное, в котором легко скрыться или затеряться.

В том же парке прогуливается и Сибилла Вейн перед отъездом своего брата Джеймса. В этом случае цветы, растущие в парке, становятся предвестниками трагических событий. В разговоре с сестрой Джеймс остро ощущает опасность, нависшую над ней из-за любви к Прекрасному Принцу. И это чувство обостряют пылающие языками пламени тюльпаны *(The tulip-beds across the road flamed like throbbing rings of fire* [3, с. 60]) застывший удушливый воздух (*panting air* [3, с. 60]) и огромные, вселяющий ужас зонтики прохожих (*monstrous parasols* [3, с. 60]). Подобное экспрессивное описание воспринимается читателем как роковое предзнаменование грядущих событий.

На наш взгляд, еще одним важным элементом мифологемы сада является образ садовника-творца, который находит свое отражение и в понимании сада как рая, и в осмыслении сада как человеческой души. Художник Бэзил Холлуорд «взращивает» в своем «саду» прекрасного юношу-розу Дориана Грея, цветок, который так безжалостно срывает лорд Генри, делая ого объектом своего эксперимента. Обратим внима-

ние, что точно так же поступит и молодой человек, разрушив жизнь Сибиллы Вейн.

В создании образа девушки доминантной является метафора цветка *a little flower-like face, eyes that were violet wells of passion, lips that were like the petals of a rose* [3, с. 45], *flower-like lips* [3, с. 57] А в сцене расставания с Дорианом автор сравнивает девушку с растоптанным цветком: *…she flung herself at his feet, and lay there like a trampled flower*. [3, с. 76] Так Дориан на практике реализует урок, данный ему сэром Генри. Герой влюбляется в прекрасную девушку-цветок, наслаждается новым для него чувством любви, но жестоко отвергает ее, когда «увядает» ее талант, и сама Сибилла становится ему неинтересна. Девушку можно сравнить с цветком из чужого сада, куда вторгается Дориан, так как они принадлежат к совершенно разным слоям общества. В роли «садовника» в саду жизни Сибиллы выступает ее брат, Джемс Вейн. Автор прямо об этом говорит: *He was like a common gardener walking with a rose*. [3, с. 57] Отлучившись надолго, Джеймс не может предотвратить трагедию в жизни сестры.

В аспекте мифологемы сада каждый из персонажей романа может рассматриваться в качестве «садовника» своей собственной души, взращивая в ней те или иные качества, пороки или добродетели.

Суммируя все вышесказанное, мы можем сделать вывод о том, что пространственная мифологема сада этноцентрична и многогранна. Помещенная в сильную позицию начала романа, она определяет дальнейшее развитие событий в жизни главного героя. Источниками данной мифологемы являются как древнегреческие и древнеримские мифы, так и события книг Ветхого Завета. Данная мифологема имеет многоуровневую структуру: ядро (сам сад художника), своеобразного проводника (образ садовника) к периферийным элементам (цветы, запахи, ощущения). Сад становится для автора романа некой моделью хронотопа, в рамках которой его герои творят и «возделывают» свой сад. Постоянно используя образы цветов, вплетая их в повествование, О.Уайльд высказывает эстетическое отношение к действительности. Однако сад в романе, каким бы прекрасным он ни был, не приносит радости и счастья. Данная мифологема, скорее, имеет декадентскую окраску.

Список литературы

1. Fox K. Watching the English: The Hidden Rules of English Behaviour, Hodder & Stoughton, 2005. 425 p.

2. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета// Бытие 2:8 – 3:2. М.: издание Московской патриархии, 1983. 1388 с.

3. Wilde O. The Picture of Dorian Gray. Oxford University Press, Oxford, 2008. 230 p.
4. Бартош Н. Ю. Образ сада в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» // Сибирский филологический журнал. № 1. Новосибирск, 2009. С. 95–99.
5. Кун Н.А. Мифы и легенды Древней Греции. М.: АСТ, 2004. 480 с.
6. Мифологическая энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа http://myfhology.info/planta/boyarishnik.html (дата обращения 30.11.2016).
7. Багдасарян В. Э., Орлов И. Б., Телицын В. Л. Символы, знаки, эмблемы: Энциклопедия. – М.: ЛОКИД-ПРЕСС; РИПОЛ классик, 2005. 490 с.

THE MYTHOLOGEME OF *GARDEN IN THE PICTURE OF DORIAN GRAY* BY O.WILDE: ITS ARTISTIC PRESENTATION AND FUNCTIONS

O.I. Kirdyaeva

The spatial mythologeme of garden in O.Wilde's *The Picture of Dorain Gray* is the key to understanding the author's unique world building and views on life. The mythologeme is rooted in ancient Greek and Roman myths as well as in the books of the Old Testament. The mythologeme is ethnospecific, as a garden plays a significant role in the life of any British citizen, being, on the one hand, a part of home, but on the other hand, a popular pastime for centuries. The mythologeme has a multi-layered structure: the core (the artist's garden, the garden of a person's soul), the guide (a gardener as a caretaker of the garden itself), and minor elements (smells, flowers, plants).

The garden in the novel becomes a kind of chronotope for the author, within which each of his characters plants and grows their own garden. By constantly using the images of flowers in the narrative O.Wilde expresses his own aesthetic views on life.

Keywords: mythologeme, myth, O.Wilde, garden, sythesthesia, flowers, aesthetism.

3.6. НАЦИОНАЛЬНОЕ В РОМАНАХ М. РИДА «НА МОРЕ» И Д.Ф. КУПЕРА «НА МОРЕ И НА СУШЕ»

©А.П. Журавлёва

Целью данной работы является анализ отражения национального в романах «На море» Т.М. Рида и «На море и на суше» Д.Ф. Купера. Анализ художественных текстов, проведенный с использованием метода компаративистики, позволил нам выявить отображение черт национального британского характера в романе М. Рида и проявление американской идентичности в произведении Д.Ф. Купера. Были сделаны следующие выводы: два автора склонны к идеализации персонажей, олицетворяющих образы жителей родных стран писателей;

во взаимодействии национальных героев с подданными других стран в полной мере отразились отношения между соответствующими странами.
Ключевые слова: национальная идентичность, Новый Адам, типичный англичанин, национальное.

Данный раздел представляет собой сравнительный анализ двух романов, повествующих о морских путешествиях и жизни на корабле. Роман «На море и на суше» был написан в послеевропейский период творчества Д.Ф. Купера в 1844 году. Произведение «На море» было создано Томасом Майн Ридом четырнадцать лет спустя – на втором этапе его творческого пути, когда автор работал с жанром приключенческого романа-путешествия.

Восприятие двух писателей в нашей стране имеет одну общую особенность: принято считать их романы произведениями для детей и юношества. В современном российском литературоведении идёт процесс переосмысления творчества Д.Ф. Купера (работы Е.Е. Розе, Н.М. Гульянц). Наследие Майн Рида в нашей стране тоже рассматривается преимущественно как «подростковая» литература. Однако в 2012 году вышла полная биография писателя, составленная выдающимся российским культурологом и литературоведом А.Б. Танасейчуком. Писатель ирландского происхождения Томас Майн Рид признан последователем Купера по целому ряду признаков. Две главные темы, получившие развитие в работах британца – индейская и морская. В данной статье речь пойдет о второй.

При выборе материала для настоящего исследования наше внимание привлекла, во-первых, схожесть в названии двух романов. Однако их совпадение имеет место только в переводах романов на русский язык. При этом название произведения Купера было переведено с английского дословно: «Afloat and Ashore», а вот заглавие романа Рида в оригинале звучит как «Ran Away to Sea», что может быть переведено как «Побег в море». Во-вторых, в завязке сюжетов двух романов трудно найти отличия. Протагонисты произведений уходят в море в поисках приключений. Возраст главных героев одинаков. Майлз и Вилли – юноши 16 лет, оба происходят из благополучных, всем сердцем любящих их семей. При этом родители двух персонажей выбирают для своих детей другие профессии, что и является причиной побега юношей из дома.

Задача настоящей статьи состоит в том, чтобы осветить некоторые вопросы национального характера. Выбранные для анализа романы представляют богатый материал для этого, поскольку значительную часть повествования в двух произведениях занимают описания жизни на

корабле. Корабль в художественной литературе, как правило, представляет собой микромир, и в этом смысле два исследуемых романа не являются исключениями. Общей чертой судов, описанных в произведениях («Пандоры» и «Джона»), является многонациональность их команд, что подчеркивается двумя авторами: *There seemed to be among them a representative of every maritime nation in the world* [2]. Несмотря на такое изобилие представителей разных национальностей на кораблях, каждый из писателей уделяет особое внимание описанию подданных своих родных стран: Рид – британцам, Купер – американцам.

Также, внимания заслуживают описания французов двумя авторами: в каждом из романов существует по одному яркому образу представителя этой национальности. В романах Ф. Купера и М. Рида персонажи-французы – антагонисты, являющиеся соперниками главных героев в сюжете произведений. Француз Ле Грос (Le Gros) из романа «На море» описан следующим образом: *He was well-named, for he was a stout, fat Frenchman, gross in body as in mind, with a face of ferocious aspect, more than half covered with a beard* [2], впоследствии автор называет его не иначе как 'French bully', поскольку желаемое достигается героем посредством физического насилия над другими, в том числе над рассказчиком. Подданный Франции из романа Купера – капитан корабля «Полин» Месье Леконт (Le Compte). Француз улыбчив и галантен, однако за маской приветливости скрывается хитрость и жажда наживы: *I cannot say that our conqueror behaved in the least unhandsomely towards us, notwithstanding his evident jealousy* [3, p. 251]. Автором неоднократно подчёркиваются отличавшие француза манеры: даже со своими пленниками он обращался как с равными, приглашая их на завтраки и обеды. Образы французов из двух романов едва ли уместно сравнивать: невежда и драчун Ле Грос и истинный джентльмен капитан корабля месье Ле Конт. Тем не менее, созданные авторами образы олицетворяют англо-французские и франко-американские отношения соответственно. В случае описания француза американцем Д.Ф. Купером автором подчёркиваются прежде всего манеры героя, он не воспринимается как ровня герою американского происхождения. В романе Т.М. Рида француз представлен вечным противником главного героя-англичанина. Автором описываются их многочисленные схватки, при этом силы героев равны, что олицетворяет англо-французские отношения со времен Вильгельма Завоевателя.

Говоря об английской идентичности, следует подчеркнуть использование авторами одной и той же реминисценции из сатиры американско-

го писателя Джеймса Полдинга (James K. Polding). Последний получил прозвище адвоката Америки, поскольку был ярым противником английской культуры и выступал за самобытность американской, что отразилось в его художественных произведениях («The Diverting History of John Bull and Brother Janathan», 1813; «A Sketch of Old England by a New England Man», 1822). В сатире «Забавная история Джона Булля и брата Джонатана» Д. Полдинга образы героев Джона Булля и его младшего сына – Брата Джонатана олицетворяют Англию и Америку соответственно. М. Рид и Ф. Купер оперируют образом Джона Булля, воплощающим черты типичного англичанина, при этом у обоих авторов нет упоминания о втором главном герое поэмы Полдинга Брате Джонатане, олицетворяющем Америку.

Рассмотрим подробнее функционирование указанной выше реминисценции в романах двух писателей. В романе М. Рида нарицательное имя ‘John Bull’ используется дважды: *...he made a rush at Le Gros and pinned him with a John Bull hit upon a chin* [2], аллюзия в данном случае является описательным прилагательным к существительному ‘удар’ и может быть переведена как ‘истинно английский’ или ‘английский фирменный’. Вторым примером использования реминисценции ‘Джон Булль’ является описание капитана невольничьего судна «Пандора» в ситуации общения с королем африканского племени: *But foe all that, this comfortable John Bull was suspected not only by the aforesaid commanders, however – of having very amicable relations with his majesty King Dingo-Bingo* [2]. В данном случае аллюзия указывает на национальную принадлежность капитана судна, при этом подчеркиваются такие черты национального образа, как внешняя простота, ханжество и практицизм.

В исследуемом романе Купера реминисценция ‘Джон Булль’ также встречается дважды. В первом случае этим именем назван английский корабль, а точнее его команда: *Though taken by surprise, John Bull fought well* [3, p. 160]. В следующем эпизоде нарицательное имя Джон Булль использовано для определения нации англичан: *I always thought it a big compliment for John Bull to pay the Yankees* [3, p. 321]. Цитата принадлежит помощнику капитана американцу Моисею Марблу (Moses Marble), который доволен тем, что английский военный корабль был назван «Коннектикут» в честь американского штата. Герой полагает, что Родина-мать, а точнее в данном случае отец-Англия – Джон Булль – отдаёт дань любви своему детищу-Янки, чего не произошло в тексте сатиры Д. Полдинга.

Далее рассмотрим образы центральных персонажей двух романов. Главный герой произведения Майн Рида, рожденного в Великобритании – англичанин. В исследуемом романе Купера, как и в большинстве его произведений, протагонист – американец. В романах присутствует образ идеального человека: у Купера – главный герой романа Майлз Уоллингфорд (Miles Walligford), у Майна Рида товарищ и защитник рассказчика юноши Вилли – Бен Брас (Ben Brace). Автор дает герою типичное для англичанина имя Бен. Глагол 'to brace', составляющий фамилию персонажа определяется как 'to support in order to stop it from falling down' [4, p. 163]. Такую функцию Бен выполнял по отношению к рассказчику романа, постоянно поддерживая его и спасая ему жизнь. С его слов, основная задача Браса заключалась в том, чтобы *shield me from the crew* [2].

Образ Бена Браса вводится в повествование следующим образом: *He was a large man, but well proportioned, rather lithe and sinewy than robust, with a shock of dark brown hair in thick curls (...) His face was good, rather darkish in complexion, and he wore neither beard, no whisker. - which was rather odd for a sailor, whose opportunities for shaving are none of the best. But Ben liked a clean face, and always kept one. He was no sea dandy...his wear was a dark blue Guernsay shirt, fitting tight to his chest and displaying the fine proportions of his arms and bust. His neck the sculptor would have admired from its bold regular outline, and his breast was full and well-rounded...* [2]. Данная дескрипция в повествовании романа реализует образ идеального героя. Внешние достоинства дополняются лучшими личностными качествами персонажа, о которых мы узнаем с развитием сюжета романа.

Рассмотрим образ Бена Браса через призму национальной идентичности. Современные исследования вопроса об английском менталитете тяготеют к описанию черт, присущих английскому джентльмену. Так, в статье Е.С. Коршуновой «Типичный англичанин как литературный образ» [5] приводятся следующие характеристики англичан: 1) сдержанность в своих эмоциях (что также в ряде статей обозначено фразеологической единицей stiff upper lip), 2) настойчивость в достижении своих целей, 3) страсть к пари, 4) следование определенному набору норм, умение реагировать на жизненные ситуации в соответствии с этими нормами, 5) справедливость, 6) высокая оценка дружбы и особенное отношение к женщине, 7) высокомерие, основанное на чувстве национального превосходства, 8) консервативность, 9) неприкосновенность частной жизни, 10) практицизм и некоторые другие качества, включающие особое чувство юмора и любовь к своему дому. Несмотря на социальный статус героя романа «На море» мо-

ряка Бена Браса, многие из вышеперечисленных свойств характера реализуются в его образе, хотя, конечно, назвать его настоящим английским джентльменом вряд ли возможно.

В то же время английская сдержанность моряка полностью подтверждается несколькими эпизодами романа, когда Бен Брас придумывал гениальные планы по спасению от смерти своего подопечного (рассказчика) и не показывал при этом ни эмоций, ни своих истинных намерений. Ему удавалось это так хорошо, что Вилли иной раз начинал сомневаться в преданности товарища. Такое качество, как настойчивость в достижении своих целей, также является одной из черт характера Бена: все задуманное герой непременно воплощал в жизнь. Так, например, он запланировал и совершил побег с невольничьего корабля.

В романе проявляется даже страсть героя к пари – после пожара на корабле, выжившая часть команды находится на шлюпке. Еда быстро заканчивается, и моряки решают, что кто-то один должен погибнуть во имя спасения остальных, при этом выбор единогласно падает на любимца Бена юношу Вилли (поскольку последний является самым молодым и самым слабым). Моряки окружают юношу с ножами, но Бен посредством переговоров заключает с ними пари, благодаря которому жизнь главному герою удаётся сохранить. Говоря о справедливости, именно эта черта является центральной в характере персонажа, ею он руководствуется во всех своих начинаниях. В завязке романа, когда юноша Вилли был избит огромным французом Ле Гросом, Брас вступился за него, дабы драчун понёс справедливое наказание за свой поступок. Бен Брас высоко ценил дружбу и сам умел быть преданным товарищем. Трудно утверждать, что моряк обладал английским высокомерием, однако автором подчёркивается, что дружба Вилли и Бена основывалась на том факте, что они были соотечественниками. Практицизм, безусловно, тоже был присущ Бену, в том числе благодаря его профессии. Итак, из вышесказанного можно сделать вывод, что образ Бена Браса – образ идеального англичанина с некоторыми оговорками, обусловленными особенностями морского образа жизни героя.

Рассмотрим образ центрального героя романа Купера «На море и на суше» Майлза Уоллингфорда в контексте характеристик, присущих образу типичного американца. Первым качеством, особенно отличающим художественные образы, созданные американскими авторами периода романтизма, является национальная избранность. Американские писатели-патриоты создавали на страницах своих произведений образы Новых Адамов, которые воплотили в себе черты американской национальной идентичности. Один из самых известных образов такого типа – пер-

сонаж Натти Бампо – был создан Д.Ф. Купером в пенталогии «О Кожаном Чулке». Базовые характеристики образа Нового Адама были заложены еще в колониальной литературе XVII века и были следующими: «providence, innocence, worthiness, industry» [6, с. 328]. Ко времени политической активности Бенджамина Франклина (1706–1790), то есть ко времени рождения Купера, образ американского Адама приобрел такие черты как: «benevolence, success, capability to develop in the new world» [6, с. 328].

Герой-американец в национальной литературе также как правило, обладает выдающейся внешностью, но не идеальной. В анализируемом романе автор отмечает удовлетворённость героя собственными внешними данными: *I was not ill-looking myself, though far from possessing the striking countenance of my young associate* [3, p. 24], *To confess the truth, I was well-satisfied with my own appearance, did not envy Rupert a jot, and knew I could toss him over my shoulder whenever I choose* [3, p. 120]. При этом автор подчеркивает физическую силу героя.

Такая черта как *предусмотрительность* (обозначенная выше как ‘providence’) является характерной для исследуемого образа. Все поступки героя и принятые им решения (часто лишь на основе интуиции) оказываются впоследствии верными. ‘Innocence’ или безгрешность не подчеркивается автором, однако на суд читателя представлен жизненный путь героя с самого детства, и за персонажем не было замечено ни греховных помыслов, ни тем более преступных действий. Напротив, читатель узнаёт, что его наставником был священник, ставший впоследствии его опекуном.

Характеристика ‘worthiness’, имеющая значение *достойность*, в отношении исследуемого образа рассматривается автором на протяжении всего повествования. Решается вопрос о классовой принадлежности центрального персонажа. В итоге, герой признан достойным и в обществе аристократов и уважаемым человеком среди представителей своей профессии. Начав с должности простого матроса, герой очень быстро продвигается по карьерной лестнице, чем обязан не только своему происхождению (его отец был выдающимся капитаном), но и проявленными героем любознательностью и трудолюбием, что доказывает наличие в его характере национальной американской черты ‘industry’.

Щедрость и *благожелательность* персонажа (качество, названное выше ‘benevolence’) остаётся вне сомнения, поскольку Майлз заботится о своих родных и друзьях, назначая им регулярные выплаты во время своего отсутствия. На протяжении всего повествования герою улыбается удача, он чудом спасается из, казалось бы, безвыходных ситуаций.

При этом автор многократно подчеркивает, что герой доволен и горд своими достижениями. Майлз быстро продвигается по службе: в 18 лет он уже командует кораблем, а в 20 приобретает корабль в собственность. Именно таким образом реализуется такая черта американской идентичности, как *успешность*, или ‘success’.

О *способности* героя *к развитию* в меняющемся мире (‘capability to develop in the new world’) говорит его образованность и всесторонняя развитость: *It is true I learned quickly and was fond of reading* [3, p. 21]. На протяжении всего повествования мы видим развитие личности героя. Он рос вместе со страной. Во второй части рассказа Майлз отпускает на волю своего раба, чем предваряет события американской истории.

Герой Купера Майлз Уоллингфорд, созданный в зрелый период творческого пути писателя, воплощает характеристики американского национального характера и предположительно является Адамом следующего поколения американцев (следующего за поколением Б. Франклина) – Адамом, признающим власть доллара. Герой именует американскую валюту ‘almighty dollar’. Купер размышляет о том, что цель жизни многих американцев заключается в том, чтобы нажить капитал (*It's wonderful how acute even dull men get to be on the subject of money* [3, p. 248]). По свидетельству Томаса Филбрика (Thomas Philbrick), в исследуемом романе писателя создан образ человека как «economic animal» [7].

Также отметим, что Купер наделяет своего героя качеством патриотизма, которое было свойственно самому писателю. Принципиальность Д.Ф. Купера в вопросе национальной принадлежности может быть доказана эпизодом биографии писателя, когда он не позволил выйти замуж одной из его дочерей лишь от того, что избранник был французом. В исследуемом романе, говоря о Франции и Англии, Купер цитирует шекспировского Меркуцио: *a plague on both your houses* [3, p. 426] – *чума возьми семейства ваших оба*. В существовании двух держав писатель видел мало хорошего из-за проявления недостаточного уважения к его родной стране. Также и главный герой исследуемого романа воспринимал французов и англичан лишь в качестве образцовых примеров соблюдения правил этикета. Рассказчик противопоставляет утонченность английских манер американской искренности и простоте (‘simple-way’, ‘simple-manner’).

В заключение хочется отметить, что на материале романов двух писателей возможно проследить проявления национального. Во-первых, подчеркнем, что образы главных героев в романах Ф. Купера и М. Рида идеализированы, то есть персонажи наделены лучшими

качествами представителей своей национальности. Во-вторых, на наш взгляд, интересным является тот факт, что в романе М. Рида читатель видит главного героя глазами другого персонажа, в то время как протагонист Ф. Купера рассказывает о себе сам. В этом предположительно проявляется английская сдержанность в противовес американскому «Я». В-третьих, в созданных авторами образах и их взаимодействии отразились отношения между Францией, Англией и США: в романе М. Рида прослеживается многовековое англо-французское противостояние, а в романе Ф. Купера англо-французское сообщество выступает в качестве фона, на котором проявляется исключительность американской нации.

Список литературы

1. Танасейчук А.Б. Майн Рид: жил отважный капитан. М.: Молодая Гвардия, 2012. 388 с.
2. Reyd M. Ran Away to Sea. 2014. [Электронный ресурс]. – Режим доступа https://books.google.ru/books?id=svVNBQAAQBAJ&pg=PP1&lpg=PP1&dq=mayne+reid+ran+away+to+sea&source=bl&ots=8fKdFtkinN&sig=do6VLGfnI5rMLduC5sXM5tCoIAQ&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwjYz8fM4-PQAhUGEiwKHYNkCRkQ6AEISjAG#v=onepage&q=mayne%20reid%20ran%20away%20to%20sea&f=false (дата обращения 25.11.2016).
3. Cooper J.F. Afloat and ashore // NY: Townsend and Company, 1861. 549 p.
4. Cambridge Advanced Learners' Dictionary // Cambridge University Press, 2008. 1801 p.
5. Коршунова Е.С. «Типичный англичанин» как литературный образ // Философские науки: Омский государственный университет путей сообщения. 2010. С. 98–101.
6. Баранова К.М. Лейтмотив wilderness и образ Нового Адама в «Истории поселения в Плимуте Уильяма Брэдфорда» // Вестник МГПУ. 2010. № 2(6). С. 10–16.
7. Philbrick T. Fact and Fiction: Uses of Maritime History in Cooper's Afloat and Ashore // The American Neptune. Vol. 57. № 4. 1997. pp. 315–321.

THE NATIONAL IN M. REID'S NOVEL *RAN AWAY TO SEA* AND J.F. COOPER'S *AFLOAT AND ASHORE*

A.P. Zhuravleva

The aim of this article is to look through the national specifics presented in the novels written by M. Reid (*Ran Away to Sea*) and J.F. Cooper (*Afloat and Ashore*). The analysis of these texts was made using the method of comparative studies. It allowed us to reveal the features of national British identity in Reid's novel and the

specificity of American identity in Cooper's novel. The article comes to several conclusions: firstly, both authors tend to idealize those characters who are associated to their homelands; secondly, the relationship between the characters from different countries represents the relationship between these countries in general.
Keywords: national identity, the New Adam, typical Englishmen, the national.

3.7. ОБРАЗ РОССИИ В ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИХ ВЫСКАЗЫВАНИЯХ БРИТАНСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ НАЧАЛА XX ВЕКА (ПОИСКИ НАЦИОНАЛЬНОГО «СВОЕГО»)

© С.Б. Королева

В исследовании рассматриваются публицистические высказывания о России британских писателей разных эстетических направлений и убеждений, разного масштаба творчества в начале XX века. Цель работы – выявить точки сближения различных британских публицистических образов России этого времени и обнаружить в их сходстве формы проявления основной тенденции в британском (и шире – европейском) восприятии русского мира в этот период. Использована методология сравнительного литературоведения с акцентом на имагологическом подходе. Основные выводы исследования можно представить в виде следующего утверждения: магистральная тенденция в британском восприятии русского мира в начале XX века очерчивается смысловым комплексом «человечность», «душевность», «эмоциональность», «христианство» и «мистичность», «религиозность». Во всех этих чертах или же в некоторых из них русская культура представляется не только «чужой», но и архаичной или идеальной «своей», близкой британской культуре.
Ключевые слова: русский мир, британские писатели, начало XX века, образ России, национальный характер, «свое», «чужое».

Начало XX века для европейской, в том числе, британской культуры явилось периодом нового осмысления всего «русского»: русской литературы, русского искусства, русского человека.

Европейским первооткрывателем дотоле неведомой «сокровенной» России следует считать французского мыслителя Э.-М. де Вогюэ. Его книга «Русский роман» (1886) была переведена на английский язык в 1913 г. и к этому времени уже была переиздана во Франции одиннадцать раз. В ней Вогюэ ясно озвучил мысль об утрате западным человеком христианской веры и вместе с ней цельности и человечности в эпоху всеобщего позитивизма и механизации. «Религиозность» при этом Вогюэ связал с «душой», душевностью и одушевленностью; противостоящую ей «научность» – с «механистичностью», «атомарностью»

мышления и душевным омертвением. Носителем духа сочувствия, религиозности, душевности в современном искусстве Вогюэ представил русский (и отчасти английский) роман, носителем же духа механистичности и душевного омертвения – французский роман и вместе с ним всю современную западную цивилизацию [1, p. 15–18].

Книга Вогюэ не только приоткрыла для европейского читателя дверь в сокровенный мир русской культуры и литературы, но и обозначила вектор двойственного понимания «русского» - как «иного», «другого», замешанного на душевности, простоте и религиозности, и, одновременно, как утраченного в веках человечного, христианского, живого «своего», которое необходимо снова найти. Примечательно, что ассоциация «русское» – утраченное человечное «свое», наложенная на различные стереотипные представления о России, породила устойчивую мысль о младенчестве, юности русской культуры (по контрасту, например, со зрелостью британской).

Во многом именно по этому вектору движется «русская тема» в публицистических выступлениях британских писателей (как известных, так и не очень) в начале 20 века. К нему естественным образом добавляется третий вариант прочитывания «русскости»: как своеобычного национального «чужого», которое никогда не станет и не должно стать «своим».

Известное эссе Джона Голсуорси (*Englishman and Russian*, 1916) построено на контрастном сопоставлении национального русского «иного» и национального британского «своего». Акценты в характерном для этой эпохе духе ставятся на эмоциональность, углубленность в жизнь души, правдивость в русском характере и на «духовной и интеллектуальной честности» (spiritual and intellectual honesty of vision) изображения жизни в русской литературе [2, p. 86]. «Русское» для Голуорси – не просто «иное», но другая половина воображаемого человека, которая, вместе с «британским», могла бы составлять гармоничное целое. Это национальный дух «юного народа» (a young people), у которого можно и нужно учиться – непосредственности восприятия, жажде правды и смысла жизни:

Чему мы должны завидовать в русских <…> – это природной склонности проживать каждый момент без задней мысли, эмоционально, <…> их самозабвению в страстном поиске истины [2, p. 85][1].

Соответственно, русскому народу можно и нужно, по мысли Голсуорси, учиться у «старой» британской нации здравому смыслу (practical common sense) и способности контролировать свое поведение и свои

чувства. «Русское» и «британское» здесь, в целом, – две равновеликие культуры, которые ценны своей своеобычностью, извечной «чужестью» по отношению к другим культурам.

В эссе Голсуорси, практически, отсутствуют христианские смыслы; однако, ассоциация «русского» с утраченным христианским и простым «своим» британским исподволь проступает в отдельных замечаниях:

<…> наша сдержанность есть только поверхностный след, оставленный нам пуританизмом <…> мы были больше похожи на них [русских – С.Б.] <…> во времена Елизаветы [2, p. 86–87].

С особой остротой *христианское* прочтение русской темы выразилось в публицистике писателя, журналиста Стивена Грэма. Основная тема одной из его книг о России «Путь Марфы и путь Марии» (*The Way of Martha and the Way of Mary,* 1916) – противопоставление двух путей развития цивилизации: западного и русского. Первый, путь Марфы, есть путь работы и действия, скорее, чем веры. Он приводит к забвению души во имя работы – и веры во имя дела [3, p. 182, 184]. Для Грэма очевидно, что это ложный путь. Русский же путь – путь Марии – связан с естественной религиозностью, поисками смысла жизни, жизнью души. При этом Грэм постоянно возвращается к мысли о том, что это не только русский, но забытой «свой» христианский и национально британский путь:

Русские всегда ищут место, где они могут узнать что-нибудь о Боге. Любая вещь для них наполнена смыслом. [...] [Русские] обладают тем религиозным пылом, который был характерен для раннего христианства [3, p. 53–74].

Саксонское начало в нас имеет такой же [как у немцев] инстинкт к порядку, к отрегулированной, как доклад математика, жизни. Однако туземное кельтское начало <...> борется с этим саксонским элементом. <...> Отсюда наша доброта, живость, развитое воображение, человечность. Благодаря древним бриттам мы, скорее, похожи на русских, чем на немцев [3, p. 4].

Таким образом, в «ином» русском Грэм видит образ отчасти утраченного, отчасти живого национального «своего», связанного как с христианством и религиозностью, так и с родовыми кельтскими корнями.

Многосторонне изображена Россия в философско-публицистическом исследовании писателя и эссеиста Мориса Бэринга «Истоки России» (*The Mainsprings of Russia*, 1914). Большая ее часть отведена описанию национального русского характера. Бэринг отталкивается от сложившихся в сознании англичан стереотипов разного происхождения: о том,

что русские – «рабы» (slaves) по своему характеру, как это можно понять из английской литературы XIX века; о том, что они постоянно пребывают в состоянии мрачной меланхолии (gloom, melancholy), как представляется англичанам, познакомившимся с романами Тургенева, Толстого и Достоевского; о том, что Россия состоит исключительно из нигилистов и полицейских, или революционеров и провокаторов из тайной полиции, как это вырисовывается из сообщений в английских газетах [4, p. 42, 155, 157–159]. Для автора очевидно другое: что, напротив, русские «никогда не были рабами» (never have been slaves), несмотря на крепостное право; что русский народ – это, прежде всего, крестьяне; что для русского крестьянина характерен здравый смысл (common sense), жизнерадостность (cheerfulness) и чувство юмора (good humour). Как видим, в этих чертах русский человек предстает удивительно близким, «своим» британскому народу. Одна из центральных тем книги - мысль о том, что «русский крестьянин – мистик», что его религия «происходит не из книг или учений», но из «опыта»[4, p. 47]. При этом Бэринг прямо утверждает, что когда-то «вся Европа и особенно англичане» «смотрели на религию так, как русские крестьяне смотрят и теперь» и что это отнюдь не «невежество» и «темная философия» [4, p. 58], но та основа, которая рождает «щедрость», «терпимость», «доброту» и «любовь к людям» [4, p. 162, 332]. Иными словами, «русское» у Бэринга – «иное», близкое «своему» современному (в отдельных чертах национального характера) и «своему» утраченному (в простой религиозности и душевности).

С влиянием Бэринга связано самое раннее публицистическое высказывание Герберта Уэллса о России, появившееся в печати еще до трех его известных русских путешествий. Уэллс был знаком не только с работами, но и с автором книг о России. Именно Морис Бэринг организовал первый визит Уэллса в Россию. В предисловии к русскому изданию собрания своих сочинений 1909 года писатель подчеркивает несхожесть России и Англии и поясняет:

Когда я думаю о России, я представляю себе то, что я читал у Тургенева и у моего друга Мориса Бэринга. Я представляю себе страну, где зимы так долги, а лето знойно и ярко; где тянутся вширь и вдаль пространства <…>; где деревенские улицы широки и грязны <…>; где много мужиков, беззаботных и набожных, веселых и терпеливых; где много икон и бородатых попов <…> [5, с. 7–8].

Как видим, мотивы русской религиозности, душевной простоты, заимствованные, в частности, у Бэринга, не подразумевают приятия или отождествления у Уэллса со «своим» миром. В более поздних публици-

стических выступлениях писателя они приобретают однозначно отрицательную оценку, обнажающую стереотипность его представлений о русском мире с характерным британским акцентом на мотивах непросвещенности, темноты, необразованности, дикости русского народа. В целом, «русское» в публицистических высказываниях писателя, чье «мышление сформировалось под влиянием позитивизма 19 в.» [6, с. 436], закономерно остается по преимуществу «чужим» со знаком минус. Новое понимание «русского» оставляет в них едва заметный след.

Так, в просветительски-публицистической книге Уэллса «Краткая всемирная история» (*The Outline of History*, написана в 1918–1919 гг.) русский мир предстает не только одним из важнейших способов существования мировой цивилизации, но и миром, отчасти, в своих корнях, близким «своему» британскому:

Население Южной Шотландии, Англии, Восточной Ирландии, Нидерландов, Нормандии и России имеет больше общих элементов, чем это обычно признают. Все это в основе готские и нордические народы [6, p. 631].

В то же время, «русские» здесь – это, в первую очередь, «дикость необразованного крестьянства» (a wilderness of barbaric peasantry) и, с другой стороны, интеллигенция, которая, разрушив основание «нечестного и некомпетентного» царизма (dishonest and incompetent <…> Russian autocracy), вызвала бурю русской революции [6, p. 946, 1046, 1060–1061].

Схожим образом, и в нашумевшей книге «Россия во мгле» (*Russia in the Shadows*, написана в 1920 г., публиковалась тогда же в выпусках «Санди экспресс» и отдельной книгой в 1921 г.), написанной по следам его путешествия в Советскую Россию, «дикому» крестьянству – абсолютно безграмотной, «вульгарно материалистичной», политически равнодушной, суеверной, нерелигиозной массе [7, p. 106–107] – противостоят вестернизованные большевики, а также просвещенные ученые, талантливые писатели, композиторы, исполнители, – все те, кто поднимается над толпой и способен двигать человеческую цивилизацию и культуру вперед.

Об образованности большевистских лидеров, их «вестернизованности» Уэллс писал еще в 1918 г. в статье «М-р Уэллс и большевики» (*Mr Wells and the Bolsheviks*), утверждая:

Большевики – <…> люди, которые много путешествовали по миру; практически, все из них знают английский и немецкий языки, равно как русский; они прекрасно разбираются в истории рабочего движения, в

социальных и экономических вопросах и во все, что имеет значение для политики[2].

В «России во мгле» он снова пишет о вождях большевиков, как об «умных, полных энтузиазма молодых и относительно молодых людях, которые в бодрящей атмосфере Западной Европы <…> приобрели привычку делать дело» (keen and enthusiastic young and youngish men, who had in that more bracing Western world <…> acquired a certain habit of getting things done) [7, p. 87].

Для позитивиста Уэллса, таким образом, «русское» оказывается «иным», а не «чужим» только в той части, в которой оно учится цивилизованности, научности, просвещенности у «своего» западного, британского мира. И только в кратком замечании во «Всемирной истории» о том, что русский и британский народы имеют схожие этнические корни, прочитывается влияние на писателя того нового восприятия «русскости», которое характерно для британской и европейской культуры начала XX века.

В публицистике Вирджинии Вулф, напротив, ярко проявляет себя новое европейское понимание «русского». Оно ясно изложено в обобщающем эссе «Русская точка зрения» (*Russian Point of View*, 1925): «русское» здесь – это «простота», «душа, которая является главным героем русской литературы» (the soul that is the chief character in Russian fiction), это «призыв» «в мире, разрывающемся от страданий», «понять и принять страдающих рядом с нами <...> всем сердцем» (the simplicity, <…> the assumption that in a world bursting with misery the chief call upon us is to understand our fellow-sufferers <…> with the heart) [9].

Схожие мысли Вулф высказывает в эссе «Современный роман» (*Modern Novels*, 1919) и «Современная литература» (*Modern Fiction*, 1925). Объясняя причины глубокого воздействия русских писателей на современную английскую литератур, Вулф утверждает: «уставшие от собственного материализма» (sick of our own materialism) англичане находят в русском романе моменты «понимания души и сердца» (understanding of the soul and heart), «естественного почитания человеческого духа» (a natural reverence for the human spirit), «сочувствия к страданиям других» (sympathy for the suffering of others) [10, p. 109].

Примечательно, что, несмотря на глубокую человечность образа «русскости», созданного в публицистике Вулф, «русское» подчеркнуто остается для нее «иным», загадочным Другим, абсолютно несводимым к английскому знанию о мире и к английскому миропониманию:

Мы часто сомневаемся в том, что французы или американцы, которые имеют так много общего с нами, могут действительно понять английскую литературу; мы должны испытывать еще более серьезные сомнения относительно того, что англичане, несмотря на весь их энтузиазм, могут понять русскую литературу [9, p. 238].

К особенностям публицистического образа России в творчестве Вулф следует отнести и отсутствие христианских, религиозных смыслов: их замещают мотивы душевности, страдания и сострадания. Как в случае и с другими большими писателями (Голсуорси, Уэллс), акценты в публицистическом образе России у Вирджинии Вулф следует, конечно, отнести на счет общего своеобразия ее эстетических и мировоззренческих поисков: «встречное течение» вкуса, убеждений, взглядов, несмотря на опосредование авторского восприятия общекультурной европейской и собственно британской тенденцией понимания русского мира, всегда выбирает близкое себе.

Тотальное отрицание ценности так понимаемого «русского» лежит в основе публицистических высказываний о России Д.Г. Лоуренса. Писатель, отстаивавший в творчестве идею цельного, здорового, пульсирующего человека-тела, человека-жизни, увидел в русском романе, в русской культуре то раздвоенное, интеллектуальное, страдающее начало, с которым он боролся в себе и других, - и восстал против них.

В Предисловии к «Апофеозу беспочвенности» Льва Шестова (Foreword to *All Things Are Possible*, by Leo Shestov, 1920) Лоуренс оспаривает саму мысль о том, что русский роман есть выражение национального русского духа. Ссылаясь на Шестова, он утверждает: русские романы XIX века – это не органичное явление русской культуры, но последствие «заражения» русского человека европейской культурой:

Русским был только привит вирус европейской культуры и этики. Этот вирус развивается в них как болезнь. И воспаление и раздражение выходят наружу в виде литературы <…> [11, p. 5].

Что же «нерусское» выражает, по мнению Лоуренса, русская литература? Об этом – многие его рецензии, в частности, рецензии на две книги Розанова «Опавшие листья» (и фрагменты из «Апокалипсиса нашего времени») и «Уединенное». В них Лоуренс говорит о двух «Розановых», или о двух сторонах его творчества: той, которой он тесно соприкасается с русскими романистами XIX века, и той, в которой он проявляет себя оригинальным мыслителем.

Все, что относится к «первому» Розанову, Лоуренс резко критикует: он иронично называет его «еще одним омерзительно интроспективным»

(morbidly introspective) «профанно-религиозным» (gamin-religious), раздерганным русским, который, как герои Достоевского, то ненавидят «цивилизацию, Европу, христианство, государство и все остальное» (have a spurting, gamin hatred of civilisation, of Europe, of Christianity, of governments, and of everything else), то «ноют, унижаются, ищут несказанного унижения и называют это уподоблением Христу» (they whine, they humiliate themselves, they seek unspeakable humiliation for themselves, and call it Christ-like) [12, p. 315]. Русский роман в полемически заостренной публицистике Лоуренса – это надуманные религиозные искания, сомнения, самоунижение, самоанализ и душевные переживания.

Все, что относится ко второму Розанову, – «цельному», страстному, «живому» «язычнику»-«пророку», с «верой в жизнь», – отзывается в Лоуренсе восторгом:

Он – первый из русских <…>, который сказал что-то значимое для меня. Он первый увидел бессмертие в яркости жизни. <…> возможно, <…> он первый русский, который родился [12, p. 317–318].

Подлинное «русское» для Лоуренса, таким образом, – это яркость жизни, живая страстная плоть, и в этом оно оказывается исключительно лоуренсовским «своим». В публицистике Лоуренса антихристиански, антирелигиозно, антидуховно понятое «русское» еще только борется за свое подлинное рождение: «Россия, конечно, наследует будущее» (Russia will certainly inherit the future); большевистская же страна, охваченная идеологией «социальных масс» (social masses), представляющая собой «машину христианского братства, которая превращает людей в колбасный фарш» (the machine of Christian-brotherhood, that hashes men up into social sausage-meat), есть только «странно-жуткое», временное «превращение» (weird transmogrification into Bolshevists) народа в процессе рождения (pre-natal struggling).

Как видим, «русское», проявленное в русских романах, для Лоуренса лишь болезненное, заимствованное русскими европейское, британское «свое». Картинка как бы переворачивается: в русском романе, в русском искусстве британский писатель, как будто подводя итог духовным поискам своих современников, видит не утраченное «свое», которое нужно возродить, но то наболевшее «свое», от которого нужно избавиться.

Примечания

1. Перевод здесь и далее мой – С.К.

2. Wells H.G. Mr. Wells and the Bolsheviks: Some Disregarded Aspects // The Daily Mail. January, 15. 1918. Цит. по: [8, p. 45].

Список литературы

1. Vogüé E.-M. le Vicomte de. The Russian Novel / tr. from the eleventh French edition by Colonel H. A. Sawyer. London: Chapman and Hall Ltd, 1913. 324 p.
2. Galsworthy J. Englishman and Russian // Galsworthy J. Another Sheaf. New York: Charles Scribner's Sons, 1919. P. 82–87.
3. Graham S. The Way of Martha and the Way of Mary. London: Macmillan and Co., 1916. 291 p.
4. Baring M. The Mainsprings of Russia. London: Thomas Nelson and Sons, 1914. 328 p.
5. Соловьева Е. Уэллс // Энциклопедический словарь английской литературы XX века. М.: Наука, 2005. 541 с. С. 435–439.
6. Wells H.G. The Outline of History. New York: The Macmillan Co, 1922. 1172 p.
7. Wells H.G. Russia in the Shadows. New York: George H. Doran Co, 1921. 179 p.
8. Krivokapich M. In Pursuit of the Ideal Society: H.G. Wells and Russia. Thesis … of Master of Arts. Montreal: McGill University, 1994. 144 p.
9. Woolf V. Russian Point of View // Woolf V. Collected Essays: in 4 vols. London: Hogarth Press, 1966. Vol. 1. P. 238–246.
10. Woolf V. Modern Fiction // Woolf V. Collected Essays: in 4 vols. London: Hogarth Press, 1966. Vol. 2. P. 103–110.
11. Lawrence D.H. Foreword to 'All Things Are Possible', by Leo Shestov // Lawrence D.H. Introductions and Reviews. P. 5–8.
12. Lawrence D.H. Review of Solitaria, by V.V. Rozanov // Lawrence D.H. Introductions and Reviews / ed. by N.H. Reeve and J. Worthen. Cambridge: CUP, 2005. 616 p. P. 315–321.

THE IMAGE OF RUSSIA IN JOURNALISTIC TEXTS BY BRITISH WRITERS AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY (SEARCHING FOR THE NATIONAL 'SELF')

S.B. Koroleva

The article researches journalistic texts about Russia written by British writers of different aesthetic schools, of different views and of diverse fame, at the beginning of the 20th century. The article's aim is to find points of convergence between different British journalistic images of Russia, and, taking that into account, to define forms of manifestation of the major tendency in British (and partly European) understanding of Russian culture at this time. The research uses methods of comparative literature, with an emphasis on imagological approach. The article's basic idea can be expressed in the following way: the major tendency in British reception of Russian culture at the beginning of the 20th century was to see and describe it in terms of 'humanity', 'soul', 'emotionality', 'Christianity' and 'religiousness'. In all these features, or in some of

them, Russian culture is perceived not only as ‘the other’, but as an archaic or ideal ‘self’, a world close to the British one.

Keywords: Russian culture, British writers, the beginning of the 20th century, the image of Russia, national character, the self, the other.

3.8. РУССКИЙ ПЕЙЗАЖ В АНГЛИЙСКОЙ ПРОЗЕ 1910-Х ГОДОВ

© В.Г. Новикова

Тема данного исследования связана с взаимодействием русской и английской культур на рубеже XIX–XX веков. Пейзаж в литературном произведении рассматривается как отражение взаимодействия двух культур, синтеза национальных кодов. В качестве материала исследования использованы тексты, написанные авторами, которые определенное время провели в России и были знакомы с ее реалиями и культурой. Х. Уолпол, С. Грэхем, М. Бэринг стремились постигнуть мировосприятие иной для них страны, в отношении которой на протяжении веков сложились определенные стереотипы. Их установка на понимание согласовывалась, очевидно, с внутренним, интуитивным схватыванием глубинного сходства их собственных нравственных и эстетических установок с особенностями русской ментальности. Названные авторы создают такие пейзажи, которые соответствуют уже не монохромному, не контрастно черно-белому, но подвижному, наполненному многими оттенками и смыслами русскому миру.

Ключевые слова: национальный пейзаж, английская проза в начале XX века, русофилы, Хью Уолпол, Стефан Грэхем, Морис Беринг, «Тёмный лес», русская тема.

Теоретические проблемы пейзажа в литературном произведении остаются вполне востребованными в литературоведении на рубеже XIX–XX веков и органически соединяются с исследованиями национальной специфики места и пространства в современном гуманитарном знании, в совокупности составляя область «пейзажелогии» (Landscapology). Так, профессор истории и истории искусств Колумбийского университета С. Шама в своей книге «Пейзаж и память» (1995) рассматривает ландшафты западной культуры в их соотнесенности с национальной идентичностью (Беловежская пуща как символ национального выживания Польши, течение «старого отца» Темзы как воплощение национального прошлого Англии, иные территориальные воплощения национального духа) [1]. В те же 90-е опубликован сборник трудов под редакцией профессора У. Митчелла «Ландшафт и власть», где ландшафт и пейзаж рассматриваются как культурообразующие фак-

торы. Особенный интерес для предлагаемого исследования представляет статья «Воздействие ландшафта» Чарльз Харрисона, который обращается к вопросу воздействия живописного пейзажа на формирование общественных отношений [2]. В современных исследованиях пейзаж в художественном произведении все чаще рассматривается как ключ к пониманию природы отношений нации со своей средой обитания, взаимодействия воображения и регионального пейзажа, к пониманию особенностей национальной мифологии, форм национального прошлого. В этом контексте особый интерес представляет пейзаж в литературном произведении как отражение взаимодействия двух культур, синтеза или, напротив, взаимного отталкивания национальных кодов. Тема данного исследования связана с взаимодействием русской и английской культур на рубеже XIX–XX веков.

Рубежные десятилетия ознаменованы удивительным тяготением друг к другу английской и русской культур, нашедшим многочисленных исследователей в обеих странах и получившим названии русомании и англомании. Интерес к русской культуре, возникший еще в 1880-е годы, привел, по мнению Ребекки Бислей, «к перемещению российской культуры во всем разнообразии исходных текстов в язык британской культуры, в культурную политику этой страны» [3] .

Предлагаемая здесь тема призвана дополнить представление о феномене подобного перемещения. В качестве материала исследования использованы тексты, написанные авторами, которые определенное время провели в России и были знакомы с ее реалиями и культурой. Период написания рассматриваемых произведений – второе десятилетие XX века, особое в истории, так как Первая мировая война ознаменовала собой трагический финал эпохи Нового времени.

К началу XX века русский пейзаж в английской литературе уже обрел определенные, повторяющиеся из текста в текст черты, в которых визуальные признаки становятся одновременно характеристиками образа нации. Об устойчивости стереотипов восприятия русской природы пишет Н. П. Михальская в своем фундаментальном труде «Образ России в английской художественной литературе IX–XIX вв.»: «Начиная с XVI века, путешественники, попадающие в Россию, отмечали, прежде всего, холод, мороз, заснеженные пустыни … суровость климата становится структурообразующим элементом для всех модификаций образа страны вплоть до конца X1X века» [4, с. 146]. Характерным примером подобного контраста является отмеченная В.Н. Соловьевой цветовая гамма, которую использует уже в начале XX века Д. Конрад для создания визуального образа России в романе «Глазами Запада» (1911): *По*

дороге скользили сани-призраки, проблескивая сквозь белую развевающуюся вуаль черной ночи. Исследователь рассматривает пейзаж в указанном романе как палимпсест, где «первоначальный текст - судьбы миллионов Земянычей и Халдиных, многовековая история многострадальной России. Как почва большую часть года укрыта снегом, так и страна в политическом отношении находится в оковах, несвободна, придавлена тяжестью режима» [5, с. 139]. Характерный образ – графика трупов на белом снегу. Приведенная цитата из романа: *Сквозь падающий снег люди смотрели издалека на груду мертвых тел, лежащих друг на друге возле трупов двух лошадей*, – приводит к выводу о том, что «мотив письма можно считать лейтмотивом романа, объединяющим две темы – природы и истории России. Если первая поражает своей суровой красотой, то вторая – цинизмом и жестокостью» [5, с. 140].

Подобная контрастная цветовая гамма дополняется описанием бескрайних равнин, унылых в своей однообразности. Так, в сборнике описаний русской жизни «Провинциальная Россия» Х. Стюарта, составленном на основании путешествий автора по Российской империи, от Польши до Сибири, доминируют подобные пейзажные зарисовки: *Вялые реки с крутыми красными берегами, ветер через широкие равнины. Пространства темных лесов, сосен или берез, которые по вечерам наполняются пением соловьев. Неогороженные поля наклоняются мягко к горизонту, и через них, также неогороженная, бежит широкая дорога с глубокими колеями. В пейзаже нет никакой настоятельно отмеченной особенности. Преобладающий цвет летом сер или коричнев. Весной это яркая, почти ослепительная зелень, а зимой фактически невыносимая белизна. Чувство места, расстояния, которое люди называют своим великим врагом, производит неотступное впечатление; повсюду на тысячи миль Россия* [6] (перевод наш – В.Н.).

Однако период рубежа веков ознаменован радикальным поворотом в отношении к России. «Период 1880–1920 гг. для британской культур в современных исследованиях постулируется «революционной эпохой», когда в литературу и общественную мысль входят темы агрессивной бездушности «коммерциализации и индустриализации» (Дж. Конрад, эссе «Автократия и война», 1905), хрупкости европейской культуры (Т.С. Элиот, поэма «Бесплодная земля», 1922), угрозы, которую массы – «гунны» и «вандалы» западной цивилизации – несут высокой культуре (Г. Джеймс, письма, 1886). В этой атмосфере закономерно возникает новое прочтение русской религиозности не как «средневековых предрассудков», но как истинной (естественной) христианской веры, а особенностей поведения и быта русских не как «варварства» и «невеже-

ства», но как «естественной простоты», – отмечает С.Б. Климова [8, с. 330]. О радикальном изменении представления о России, от варварского государства к стране – носителю некоей высшей духовности, имеющей множество оттенков и полутонов, свидетельствует и трансформация пейзажных образов.

В этой связи возникает имя Стефана Грэхема. Stephen Graham (в русских исследованиях имя автора приводится как Стефан Грэхем, Стивен Грэхем, Стивен Грэм), 1884–1975 – английский писатель и новеллист, путешественник, автор путевых записок. До Октябрьской революции Грэхем жил в различных областях России (Украина, Москва); своим путешествиям по Кавказу, Уралу и Северу России посвятил ряд книг, очерков и набросков: «Бродяга на Кавказе» (A Vagabond in the Caucasus, 1911), «Непознанная Россия» (Undiscovered Russia, 1912), «Меняющаяся Россия» (Changing Russia, 1913), «С русскими паломниками в Иерусалим» (With the Russian Pilgrims in Jerusalem, 1913).

Он занимает место среди тех западных интерпретаторов России начала XX в., в чьих сочинениях нашло воплощение направление, которое можно «условно назвать романтически-мистическим россиеведением; он находился под влиянием идей русской религиозной философии и полагал, что постижение России возможно только с помощью интуитивного проникновения в "русский дух", недоступный пониманию с позиций примитивного западного рационализма», – как пишет автор диссертационного исследования о его работах С.Н. Третьякова [9, с. 74–75]. Приведем мнение и Т. Н. Красавченко: он относится к англичанам, «уверенным в том, что русская культура имеет в себе нечто необходимое для граждан Великобритании, а именно – ту христианскую духовную закваску, которая, по мнению многочисленных исследователей, в огромной степени определила характер исторического и культурного бытия русской нации» [10].

В предисловии к книге «Непознанная Россия» (1914 год) С. Грэхем пишет: *Сразу же в начале книги я хочу сказать – это вовсе не страна бомбометателей, невыносимой тирании и всевозможных бед, приходящего в упадок крестьянства, продажной, отвратительной церкви. Русские – нация сельских жителей, вскормленных на этой земле, они неграмотны, как дикари, и отнюдь не рвутся жить в городах. Сила у них великанья, но они просты, как дети, суеверны и загадочны. Они живут той жизнью, какой желал Рескин для англичан, какой он пытался убедить их пожить. Русские послушно религиозны, по-настоящему уважительны к старшим, верны земле, которую пашут,*

довольны своей старой материальной культурой, не используют механизмов и фабричных вещей, а изготавливают все, что им нужно, сами, в основном из сосны. Они абсолютно цельны, никогда ниоткуда не "выпадают", как то бывает с англичанами. В России не существует проблемы "возврата к земле", и еще сотни лет ее не будет [11].

Эта книга наполнена пейзажами, которые придают эмоциональную глубину мыслям автора о стране и несомненную визуальную убедительность. Приведем эпизод, связанный с севером России: *Я сидел на высоком берегу неподалеку от домика царя Петра и смотрел на солнце. Оно стояло, подобно обручу, на поверхности Белого моря, и его свет струился вверх, не понять, то ли закат, то ли рассвет, багровые лучи скользили по волнам зачарованной реки. Далеко на западе посреди сосен неясно, сквозь дымку, виднелись высокие белые стены церкви. В ночи была добрая, мягкая, чудесная тайна. Природа сидела в задумчивости, подперев голову руками, а человек ощущал себя посреди мира и покоя, лицезрея облик Святой Руси; такой был свет вокруг, текучий, преображающий тьму, свет от слияния множества нимбов, свет мечты...Ночь соотносится с днем, как смерть с жизнью. Как у Рихтера: «Миры один за другим стряхивают мерцающие души над океаном смерти, как водяной пузырек рассыпает по волнам плавучие огоньки»* [11].

Важно отметить, что в пейзажах Грэхема исчезают как контрастность, так и однообразие русского пейзажа, которые в основном были увидены его предшественниками. Он пытается передать глубину, движение «впечатлений» от русского мира. Автор создает “mood landscape” («пейзаж настроения»), который в российской традиции связан с именем Саврасова, в свою очередь, называвшего в качестве одного из своих учителей Тернера. Сама возможность объединения этих имен говорит о том стремлению к некоему синтезу двух культур, которое столь характерно для английских русофилов начала XX века.

В этом плане представляет интерес глава о Василии Васильевиче Переплетчикове, живописце, которого автор относит к художникам новой школы: *Он называет себя "импрессионистом" и, как любой русский художник, пишет не столько то, что доступно глазам, сколько то, что видно душе, чтобы тому, кто созерцает картину, передалось настроение природы, которое уловил художник* [11]. Автору сопоставляет эти полотна с близкими ему самому по настроению английскими художниками и находит различия: *Прерафаэлит изображает то, что видят его глаза, живопись импрессионистов служит скорее вехой воображению. Василий Васильевич пишет Север таким, каким он его чувствует, и я уверен, что любой посетитель английской Академии худо-*

жеств не принял бы его картин, заявив, что такое невозможно никогда и нигде. Тем не менее, в галереях Москвы и Петербурга полно таких картин, а русское искусство – искусство импрессионизма. Важно не "что", а "как". Художник полностью свободен от традиций и условностей, он пользуется материалом так, как ему хочется [13]. Грэхем полагает, что создаваемые русским художником образы ничего не скажут тому, кто смотрит только глазами. Чувство передается так же, как переносятся семена дикорастущих цветов – случайно, смысл ухватывается сразу, целиком, а отнюдь не путем методических усилий. Характеристика живописи этого конкретного художника: *Живопись его полна поэзии и печали. Холодные дремлющие сосны, багровые и лиловые отсветы на небе и реке, старые серые избы, старые церкви. В его картинах зима немилосердно обходится с землей, летние пейзажи полны грусти, а в картинах, посвященных белым ночам, природа, кажется, сожалеет о темноте. Воды разлились широко, как море, но были тихими и ясными, и краски необыкновенного северного неба растворились в них*, и далее: *тянулся чудный нескончаемый вечер, царство полусвета* – является одновременно своеобразной квинтэссенцией настроения самого автора, передающего свое впечатление об очаровании России [11]. Стиль публициста здесь столь же импрессионистичен, как и материал, о котором он пишет.

Интересно, что Морис Бэринг, один из тех, кто открыл для англичан Россию как особую страну, и, кстати, одну из своих работ посвятил именно русскому пейзажу («Пейзажи в русской литературе», 1910), в своей публицистике как бы колеблется от монотонной гаммы стереотипного восприятия к новому поэтически-живописному, «подвижному» колориту:

Ниже Казани пейзаж мрачен, долго тянутся широкие коричневые воды, лесистый гористый берег на одной стороне, монотонная равнина на другой. Но если погода прекрасна, он великолепно прекрасен. После того, как мы достигли Казани, эффекты света на больших пространствах воды удивительны. На рассвете каждый видит волшебство воды; на рассвете и на закате огромное, широкое пространство становится то золотым, то серебряным, смотря по тому, каким является небо: темно-красным, сиреневым, или розовым и серым,– в зависимости от того, какую оно скрывает тайну[12] (перевод наш – В.Н.)

Следует отметить показательное для эпохи активного взаимодействия английской и русской культур стремление и Грэхема, и Бэринга сопоставлять пейзажи России и Великобритании, произведения авторов двух стран в плане их сходства, часто тождественности, что было большой редкостью вплоть до конца XIX века.

Гораздо большие возможности, чем публицистика, для раскрытия русских впечатлений имел, конечно, роман. Авторов-англичан, бывших в России во второе десятилетие XX века и принимавших участие в Первой мировой войне на русской стороне, единицы. Особое внимание, в связи с темой данного исследования, следует уделить Хью Уолполу (1884–1941) – английскому писателю, чей первый роман появился в 1909 году. В годы Первой мировой войны он оказался в России, был журналистом, писавшим для ряда популярных изданий, работал в британском пропагандистском агентстве в Петрограде. Пребывание в России дало ему материал для двух романов «Темный лес» (1916) и «Таинственный город» (1919). Им посвящены исследования Т.Г. Теличко, которая справедливо полагает, что «объединенные историей России, общей фигурой рассказчика (писатель Деворд) и переходным персонажем (Семенов), романы целесообразно рассматривать как дилогию о России» [13, с. 168].

В первом романе, действие которого происходит в Галиции во время отступления русской армии в 1915 году, рассказчик повествует о трагедии, которая разворачивается внутри треугольника: Джон Тренчад – Мария – Семенов. Тренчад, один из героев романа, англичанин, явно соотносим с биографией автора. Будучи неспособным служить в регулярной армии из-за плохого зрения, тот работал в Красном Кресте на русско-австрийском фронте, знал русский язык и, особенно русскую литературу. В начале июня 1915 году Уолпол спас раненного солдата и был награжден крестом Святого Георгия.

События второго романа связаны с февральской (для европейцев – мартовской) революцией 1917 года в Петрограде. «Энергия восприятия, направленная на постижение другой культуры, другой психологии обостряет проблему необходимости диалога, реализуемого в романах в том числе и на уровне языка. Говоря о России, писатель переходит на язык русской культуры. Неслучайно, Уолпол в качестве героя-рассказчика выбирает писателя, который хорошо знаком с русской литературой» [13, с. 168].

Здесь мы обращаемся к роману «Темный лес», который, в отличие от «Секретного города», как правило, лишь упоминается нашими исследователями. Для Уолпола характерна особая поэтика визуального, которая стала отличительной чертой стиля его современников, в первую очередь, Генри Джеймса, очень много значащего и для становления личности Уолпола, и для развития его писательского мастерства, и Д.Г. Лоуренса, с дарованием которого тогдашняя критика Уолпола объединяла.

Все они активно использовали визуальность словесного образа, если под визуальными понимать те искусства, которые апеллируют преимущественно и главным образом к зрению. Художник-повествователь обладает особым, артистическим взглядом на мир, благодаря которому художественный текст приобретает визуальные характеристики. Визуальность в художественной литературе может быть выражена эксплицитно – через включение в текст словесно воспроизведенных образов произведений визуальных искусств, а также имплицитно – посредством формальных стилистических средств, апеллирующих к визуальному восприятию. В том числе для создания отчетливо визуального образа эти авторы использовали технику, соответствующую в каждом конкретном случае формальным приемам определенного художника. В данном случае речь идет о специфике творчества Уистлера. Интересно, что этот художник и сам находился под влиянием русских впечатлений, полученных им в детском возрасте.

«Можно положительно утверждать, что Уистлер… «экспортировал» из Петербурга свои «ноктюрны», прочно засевшие в памяти и позже воскресшие в его произведениях. Мечтательное, элегическое искусство Уистлера зародилось если не фактически, то потенциально именно на берегах Невы, под бледным петербургским небом», – писал Э. Голлербах еще в 30-е годы XX века [Цит. по: 14, с. 77]. Именно терневская генеалогия ноктюрнов Уистлера в сочетании в его системой колорита привлекала русских художников как возможность интерпретации импрессионистических задач вне импрессионистического метода.

Е. Вязова в фундаментальном исследовании «Гипноз англомании. Англия и «английское» в русской культуре рубежа XIX–XX веков» отмечает «цветовой речитатив» картин Уистлера: «ритм бликов, цветных точек, мазков, оживлявших минималистские гаммы его композиций», обнаруживающийся в его картинах [15, с. 413]. «Повторяющийся цветовой ритм: серо-стальные или же золотые горизонтальные и вертикальные блики и пятна как бы вышивают узор из силуэтов мостов, лодок», характерный для Уистлера, эффекты неуловимо меняющегося, сумеречного или предрассветного освещения, художественные приемы его передачи, эффект впечатления, подобный вспышке», – отмеченные Е. Вязовой, дают представление о произведениях Уистлера, необходимое для понимания визуального впечатления от романа Уолпола. [15, с. 414–415]

Уолпол в своем романе использует подобную, намеренно схожую с уистлеровской систему живописных приемов, превращающих в его романе «Тёмный лес» пространство зелени, воздуха, огня в пространство

мира и войны. Роман начинается на вокзале в Петрограде. Здесь создается впечатление, важное для понимания смысла всего произведения:

Странный слабый синий свет в темной неуклюжей станции, слабый пульсирующий жар, который, как отражение открытого моря на освещенном солнцем потолке, колебался и висел выше уродливой запущенности двигателей и грузовиков, над рельсами с рассеянными тут и там листками бумаги, железное сооружение, которое поддерживало обширную стеклянную крышу, отвратительная труба, повешенная со своим зияющим ртом выше водного резервуара…Слабый ветер размахивал грязными бумажками туда и сюда; тогда внезапно шахта света дрожала в черноте, дрожала и распространилась, как золотой поток, затем затопляла огромную пещеру дрожащей рябью света. Был даже, я смею поклясться, запах цветов в воздухе [16]. (Здесь и далее перевод наш – В.Н.)

Почти все персонажи встречаются здесь с тем, чтобы отправиться на поле боя добровольцами. *Весна была с нами при нашем отъезде*, указывает повествователь и включает в свой рассказ повторяющийся мотив светло-зеленого цвета распускающихся листьев. В сочетании с бликами солнечного цвета создается колорит ‘the green golden day’, колорит мира и последнего предвоенного расцвета Европы, в Великобритании названный «золотым полднем эдвардианства». Лейтмотивом романа становятся сочетания нескольких слоев зеленого света, темного и светлого, перемежающихся с «золотыми фрагментами сломанного света» – *green looking at the, layer upon layer, light and dark, with golden fragments of broken light leaping in the breeze from branch to branch* [16]. Элементы пейзажа, последовательно дополняя друг друга, создают образ мира. Подчас этот пейзаж становится совершенно английским: *Я вышел в небольшой сад – очаровательное место с тисовыми преградами, покрытый лишайником хорошо и старые толстые яблони, и здесь я нашел старика в широкополой соломенной шляпе, занимающегося пчелами. Ульи были открыты, и он работал с ножом, пока пчелы висели в дрожащем колеблющемся облаке над ним.*

Война подступает незаметно, вначале как ощущение неведомого и непонятного зла: *В цвет темной сливы раскрашено вечернее небо, впитанное, как вино, в холмы, области, соломенные дома, потоки и немного леса. Слабое шафрановое облако, которое задержалось ниже гребней и пиков розовых гор, показалось между стеблями белых берез как дружественная улыбка счастливого дня. Единственные люди, которые были видны, были крестьяне, гонящие домой стадо; далеко на горизон-*

те карпатских гор, фиолетовые в сумраке снега, на самых высоких горных хребтах как бы серебряные. Не было звука в мире, кроме стука копыт наших лошадей на дороге. И все же зловещее волнение подбиралось во мне, я никогда не чувствовал это прежде. Это было, как если бы прекрасный вечер был нарисованной сценой, чтобы скрыть злодеяние [20]. Мир, только что бывший прекрасным садом, становится таинственным и страшным лесом: *Лес, который был на холмах, казалось, потянулся ближе к дому. Я чувствовал, что это вторглось в сад и что его ветви терлись уже у окон* [16].

Действие разворачивается постепенно от мирной обстановки к военным действиям. Автор последовательно описывает утро, день, вечер, ночь, и вновь, и вновь то же. Создается ощущение цикла жизни, внезапно разрушенного войной для человека, но не для дремлющего окружающего мира.

В исследованиях, посвященных «русской дилогии» Уолпола, принято писать о влиянии на него Ф.М. Достоевского, о сходстве героев романов со Ставрогиным и Свидригайловым. На это, в частности, указывает Ф. Гилберт в своем обобщающей более, чем полувековые исследования русского романа в Великобритании работе 1956 года [17, с. 152]. Однако противопоставление войны и мира явно отсылает к столь важному для английского национального самосознания другому великому русскому автору, Л.Н. Толстому и его роману «Война и мир». В тексте «Тёмного леса» есть очевидные совпадения:

Я откинулся назад, смотря прямо в небо.... С этим моим внезапно изменившимся настроением я был в мире с целым миром. Сегодня вечером небо было снова толстым с тяжелым бременем звезд, которые, казалось, весили как серебряная крышка от какой-то огромной коробки и тяжело давили вниз, вниз на нас, на деревья, на Карпаты. Я лежал на спине, видя только звёзды…. Я входил в сражение, я был? У меня должен был быть сегодня вечером высший опыт моей жизни? Я мог умереть сегодня…[16].

И несколько позже:

Тени удлинились, и большой зеленый дуб, который нависал над сараем, стал казаться с наступлением вечера всё больше и больше, пока не поглотил все пылающие цвета дня, убрал их в темную тень и скрыл, как в сейф, удовлетворенный, до другого утра. Кое-что было этим темно-зеленым дубом, который наклонился и скрыл мир для меня, и шептал: «Вы приближаетесь - Вы близки - Вы почти там.... Через мгновение Вы будете видеть..., что Вы будете видеть..., что Вы будете см....» [16].

Манера письма Уолпола в визуальном плане, как указывалось выше, корреспондирует стилю Уистлера. Особенно очевидно это в последних эпизодах романа. Сцена боя как бы воспроизводит декоративный мотив огней, фейерверком, золотыми россыпями расчерчивающих ночное небо в картинах этого художника («Ноктюрн: черное и золото – падающая ракета», 1875 и «Ноктюрн: черное и золото – огненное колесо» 1872–1877):

Тысячи ракет взлетели, взлетели в потоках света в темное небо; целые поля тумана бежали теперь со светом. Большой проектор, как огромный глаз, как казалось мне, искавший того врага, которого весь день искал и я, медленно вертелся, сокращая большой путь через равнину, выбирая здания и деревья. Ракеты были золотыми и зелеными, иногда казались огненными кольцами, иногда были холодными, как мертвый свет луны, иногда были сверкающими и дрожащими, как большие звезды. И этот свет - целый мир - потрескивал как если бы небо, как обширная фарфоровая пластина, было разбито некоторым сердитым богом и брошено в миллионе частей на землю. Огонь винтовки взлетал от горизонта до горизонта как живое существо. Теперь шрапнель взлетела, ломаясь на темное небо во вспышках огня. Внезапно загорелся какой-то дом, огонь взметнулся колонной, врываясь в языки пламени, которые придвинулись и отступили, поднялся и упал снова... Я был схвачен, повис на мгновение в воздухе и был "оставлен" в этом своем новом опыте [16].

Последним словом романа, завершающим вакханалию огня войны, становится ‘the darkness’ (темнота, мрак). В небытие ушли зелень и золото последнего предвоенного десятилетия, воплотившихся в романе в рассказе о путешествии по России в последние дни перед боем.

В момент появления романа литературная критика Великобритании положительно восприняла его, отметив «высокий уровень образного видения... способности и возможности автора, которые мы едва подозревали прежде». «Роман «Тёмный лес» заметно превосходит предшествующие произведения благодаря «интуитивному пониманию чужого менталитета» (‘alien mentality’) [Цит. по 18, с. 134] Последнее представляется существенно важным в контексте данной темы. Уолпол, как и Грэхем, и Бэринг стремились постигнуть мировосприятие иной для них страны, в отношении которой на протяжении веков сложились определенные стереотипы. Их установка на понимание согласовывалась, очевидно, с внутренним, интуитивным схватыванием глубинного сходства их собственных нравственных и эстетических установок с особенностя-

ми русской ментальности. Характерное для этого периода тяготение к синтезу искусств заставляет названных авторов использовать не просто технику современной им живописи, но и философский, и эстетический смысл этой живописи. Благодаря этому Грэхем и Уолпол создают такие пейзажи, которые соответствуют уже не монохромному, не контрастно черно-белому, но подвижному, наполненному многими оттенками и смыслами русскому миру.

Список литературы

1. Shama, S. Landscape and Memory, New York: Alfred A. Knopf, 1995. 672 c.
2. Landscape and power, ed. by W. J. T. Mitchell, University of Chicago Press, 1994. 383 p.
3. Beasley, R. Russomania: British modernism and the translation of Russian culture. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://translatingcultures.org.uk/awards/fellowship-awards/russomania-british-modernism-and-the-translation-of-russian-culture/ (дата обращения 20.11.2016).
4. Михальская Н.П. Образ России в английской художественной литературе IX–XIX вв. М.: Изд-во МПГУ, 1995. 150 с.
5. Соловьева В.Н. Образ русской природы в творчестве Джозефа Конрада // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 10 (148). Филология. Искусствоведение. Вып.30. С. 138–142.
7. Stewart H. Provincial Russia. L.: Adam and Charles Black, 1913 290 p. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.ebooksread.com/authors-eng/hugh-stewart/provincial-russia-wet/1-provincial-russia-wet.shtml/ (дата обращения 20.11.2016).
8. Климова С.Б. Миф о России в английской культуру и литературе рубежа XIX–XX веков: от антихристианского «чужого» к христианскому «своему»// Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2012. № 6-1. С. 329–334.
9. Третьякова С.Н. Исторический образ России в творчестве Стефана Грэхема Диссертация на соискание ученой степени канд. исторических наук. Архангельск, 2000. 192 с.
10. Красавченко Т.Н. «Загадка, завернутая в тайну и помещенная внутрь головоломки» // Отечественные записки. 2007. № 5 (38). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.strana-oz.ru/2007/5/zagadka-zavernutaya-v-taynu-i-pomeshchennaya-vnutr-golovolomki/ (дата обращения 20.11.2016).
11. Грэхем С. Непознанная Россия. / Пер. с англ. М. Ильюшиной. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://detectivebooks.ru/book/24954321/ (дата обращения 20.11.2016).
12. Russian Essays and Stories by Maurice Baring METHUEN & CO. 36 ESSEX STREET W.C. LONDON, 1908.

13. Теличко Т.Г. Слово Достоевского в «русской» дилогии Х. Уолпола «Темный лес» и «Таинственный город» // Лінгвістичні студії. Зб. наук.праць. Вип.25. Донецьк: ДонНУ, 2012. С.167–171.

14. Андреева Г. Колыбель «незаурядного таланта» // Уистлер и Россия. Каталог выставки, М, 2006. 150 с.

15. Вязова Е. Гипноз англомании. Англия и «английское» в русской культуре рубежа XIX–XX веков. М.: Новое литературное обохрение, 2009. 576 с.

16. Walpole, H. The Dark Forest. Lnd., 1916. 317 pp. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.ebooksread.com/authors-eng/hugh-walpole/the-dark-forest-ala/1-the-dark-forest-ala.shtml/ (дата обращения 20.11.2016)/

17. Gilbert Ph. The rusian novel in English fiction. Hutchinson University Library, 1955. 206 p.

18. Hart-Davis R. Hugh Walpole. A Biography. London: Macmillan, 1952. 520 p.

RUSSIAN LANDSCAPE IN ENGLISH PROSE WORKS OF THE 1910[s]

V.G. Novikova

This study deals with the interaction between Russian and English cultures at the turn of 20th century. Literary landscape is considered as the reflection of this interaction, the synthesis of national codes. The research uses the texts which were written by the authors who spent some time in Russia and were familiar with its realities and culture. H. Walpole, S. Graham, M. Baring were eager to comprehend the mentality and worldview of the country which was known mostly through stereotypes. This intention to understand was apparently caused by the intuitive awareness that their own ethical and aesthetical attitude had much in common with Russian mentality. These writers tend to create dynamic landscapes full of shades and meanings instead of representing Russia in black and white.

Keywords: national landscape, English prose fiction of the beginning of 20th century, Russophiles, Hugh Walpole, Stephen Graham, Maurice Baring, The Dark Forest, Russian theme.

3.9. ИРОНИЯ КАК СТРАТЕГИЯ УТВЕРЖДЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ. ОПЫТ ПРОЧТЕНИЯ ЛИРИКИ Р. ФРОСТА

© А.Е. Котовская

Исследование посвящено рассмотрению феномена иронии как фактора формирования американской ментальности. Ирония понимается здесь как самоощущение, спровоцированное абсолютизацией индивидуалистического взгляда на мир. На материале аспектного анализа иронического модуса раннего сборни-

ка Р. Фроста «A boy's will» («Воля мальчика») и фростовского сборника «A further range» («Дальний рубеж») утверждается выраженный онтологический характер фростовской иронии, что позволяет соотнести её с феноменом романтической иронии и в целом с динамической моделью развития мира в эстетике романтизма. Однако следует признать, что ирония становится у Р. Фроста средством опровержения романтического пафоса, что проявляется, прежде всего, на эмоциональном уровне. При помощи механизма двойного нейтрализующего иронизирования Фрост фиксирует личностный разлом, заключающийся в одновременном неприятии поэтом американской ментальности и укоренённости в ней.

Ключевые слова: Р. Фрост, лирика, ирония, романтическая ирония, национальная идентичность.

Понятие иронии входит в число междисциплинарных и одинаково активно функционирует в области философии, психологии, культурологии, лингвистики и литературоведения, а также в области семиотики и межкультурной коммуникации. Такая востребованность иронии объясняется сложностью и многомерностью феномена. С одной стороны, ирония не перестаёт быть явлением поэтики, с другой – обнаруживает расширение полномочий в плане своего онтологического измерения. Одним из наиболее универсальных определений иронии представляется данное Л.Ф. Лосевым и В.П. Шестаковым: «Ирония возникает тогда, когда я, желая сказать "нет", говорю "да", и в то же время это "да" я говорю исключительно для выражения и выявления моего искреннего "нет"» [1, с. 326]. Приведённая цитата наглядно демонстрирует полемическую заострённость иронии в качестве выразителя определённой точки зрения. Однако здесь следует учитывать, что эта точка зрения сама ощущается иронизирующим как ограниченная. Ограничения проявляются в отчётливом обозначении границ между внутренним и внешним: «Я-для себя» отделяется от «Я-для другого». Хорошо известно, что для подлинной реализации иронического смеха принципиально наличие «другого», но основной парадокс иронии заключается в том, что иронический смех – это всегда смех в одиночку. Эта выделенность иронизирующего субъекта закономерна и объяснима, особенно в случае романтической иронии. Ведь в контексте культуры романтизма ирония отражает отношение художника к миру, утратившему гармоничное состояние покоя. Интерес к вечно движущемуся объекту становится базовым принципом эстетической программы. В этой ситуации, согласно П.Б. Шелли, неизменной становится только изменчивость.

Ограниченность иронической оценки отмечает любой человек, стремящийся вдуматься в проблему. В работе «О понятии иронии» С. Кьер-

кегор описал последствия подобного восприятия действительности следующим образом: «Иронизирующего (Ironiker) можно в некотором смысле считать пророком, потому что он все время указывает на грядущее, но что это такое – не знает. Он пророк, но его положение противоположно положению пророка. Пророк идет рука об руку со своим временем, и именно из своего времени он различает грядущее. Как уже было сказано, пророк потерян для своего времени, но лишь потому, что он погружен в свои видения. Иронизирующий же вышел из рядов современников, он противопоставил себя своему времени» [2, с. 177]. Выстраивая абсолютную модель иронического отношения субъекта к действительности, Кьеркегор приходит к выводу о прямой зависимости разрушительной силы иронии от степени свободы, сознаваемой иронизирующим. Именно эта абсолютная свобода создаёт ситуацию, при которой у ироника не остаётся собственного определённого лица, так как он сам – подвижная оценка, граничащая с опасностью скатиться в Ничто в своей неустойчивости и предельном негативизме, симптом болезни, стремящийся отделиться от общей картины заболевания. Надо сказать, что уже в мироощущении модернистов деструктивный потенциал иронии оказался трудно преодолим. Изменившиеся исторические и культурные обстоятельства не позволили модернистам в полной мере воспользоваться онтологическим инструментом романтической иронии с целью снятия трагических противоречий. Сила мировоззренческой энтропии в мире, заражённом философией Ницше и познавшем ужасы Первой мировой войны, к этому моменту стала слишком значительна. Ирония же, в свою очередь, выступила выразителем этого крайне неустойчивого мироощущения. Конечно, наиболее остро этот экзистенциальный кризис переживала Европа, где ирония разрушала имеющиеся константы. Американский опыт в этой области отчасти был близок европейскому, но в то же время не походил на него.

Предвосхищая разговор о иронии в творчестве Р. Фроста, нам представляется логичным обратить внимание на особенности преломления иронической художественной оптики в американской литературе и, шире, культуре. Надо признать, что ироническое мироощущение американцев во многом было предопределено их тесной связью с протестантизмом, чья социальная ориентированность (крайнее проявление этой ветви протестантизма – унитарианство, «колыбель» американских трансценденталистов) окончательно разрушила границы между «горним» и «дольним». А там, где появляется разрушающий мир индивид, закономерно возникает и онтологическая ирония, поскольку именно она

остаётся единственным возможным основанием в мире, где оснований уже нет.

Показательно, что с самого начала американская литература (хотя справедливо следует признать, что далеко не вся) активно иронизировала. Выраженными ирониками были В. Ирвинг и О. Генри, мощным ироником был и Р. Фрост. Обострение индивидуалистического взгляда на реальность, способного в иных случаях вылиться в паранойю национального масштаба, способствовало утверждению иронии как самоощущения. В частности, религиозной сфере она проявилась в абсурдном постулате **рациональной веры,** предложенном унитарианским теологом Эндрю Нортоном (1786–1853 гг.). Иллюзия веры в данном случае соединялась с общей иллюзией структуры, упорядоченности жизни. Следует заметить, что спор Нортона с трансценденталистами положил конец первоначальной приверженности последних к унитарианской теологии. Правильнее даже было бы сказать, что трансцендентализм во многом возник как ответная реакция на неё, превратившись в действенную критику Нортона. Однако надо признать, что трансценденталисты не смогли внести ясности во многие важные для себя вопросы. Так они отчётливо стремились к нерефлективному познанию, желали постижения истины духа через вглядывание в самих себя. Однако если человек (и все его действия) являются порождением индивидуального сознания, то как быть с проблемой сопричастности индивида к вечным ценностям, которые так стремились сохранить трансценденталисты? Их стали искать в пантеистических (и оптимистических) моделях единства мира, не забывая, какое неуравновешенное трагически раздробленное сознание скрывается за маской уравновешенности и успеха, вещной составляющей американской мечты, грозящей обернуться ночным кошмаром (American dream – American nightmare). Это трагическое несоответствие внешних и внутренних целей стало главным механизмом, активизирующим ироническое самоощущение многих американских писателей (особенно модернистов). Национальный поэт Р. Фрост не стал исключением. Он был интеллектуалом и закономерно стал ироником, сделав иронию центральной категорией своей поэтики.

Думается, что выбор Фроста на пост «певца нации» во многом был обусловлен тем, что поэт не эксплицировал свои глубокие связи с мировой культурой, создавая иллюзию «понятности», столь дорогую неискушённому американскому сердцу. В рецепции фростовской лирики эта иллюзия имеет место и сегодня. Так И. Бродский следующим образом описал рецепцию творчества Р. Фроста своими американскими студен-

тами: «Конечно, Фрост – национальный поэт. И оттого стихи Фроста американская молодёжь воспринимает с колоссальным предубеждением. Им всегда говорили, что Фрост – поэт сельской жизни <…> образцовый американец. Тогда вы им показываете, что, действительно, Фрост – американец. Только совсем в ином роде, чем они предполагали. Что Фрост – не хрестоматийный поэт, а явление куда более глубокое и пугающее. Что это и есть подлинно трагическое аутентичное американское сознание, которое маскирует себя уравновешенной речью, обстоятельностью, прячется за обыденность описываемых явлений. И когда студенты это понимают, то приходят в состояние полного неистовства» [3, с. 110].

Подобная трагическая рассогласованность внутреннего и внешнего, двойственность, формирующая систему двойных стандартов, закономерно лежит в основе иронической парадоксографии многих американских писателей, которые не совпадали с магистральным направлением, диктуемым требованиями формирующейся государственности: ценностями демократии и идеей реализации бизнеса. Хотя и следует признать, что для иронического осмысления ситуации требуется наличие у писателя запроса на определённую интеллектуальную глубину. Это утверждение справедливо, например, в случае творчества О. Генри, чья проза, по выразительным словам, В. Брукс, «воспринималась не как литература, а как сама жизнь» [4, с. 42]. И в то же время эта жизнь проявлялась у О. Генри не столько с внешней стороны, сколько сущностно. Исследовательница творчества О. Генри Е.И. Сибирцева отмечает: «у О. Генри есть второй, “внутренний парадокс” ситуации, присущий только ему. Комическое на поверку оказывается скорее трагическим, или к нему добавляется лирический компонент. Драматические события внезапно имеют счастливое разрешение. Такое переплетение позволяет обогатить ощущения читателя, открыть некую новую грань в ситуации и героях. Таким образом, парадокс складывается не только из-за нарушения логических связей, но возникает и на уровне эмоционального восприятия. Более того, именно логическая и эмоциональная составляющие оценки событий читателем вступают в противоречие, поэтому рождается парадокс восприятия художественной реальности» [5, с. 87]. Исследовательница продолжает: «после прочтения многих рассказов О. Генри у читателя остается двойственное чувство. С одной стороны, запоминается атмосфера комического повествования, насыщенного каламбурами и шутками, с другой стороны, в финале автор преодолевает заявленный комизм за счет активизации сентиментального или трагического модуса. Такое сочетание комического, лирического, иронического

порождает эмоциональный диссонанс и заставляет говорить о парадоксе на уровне читательской рецепции» [7, с. 90].

Даже приведённые отрывочные сведения о рецепции Р. Фроста и О. Генри американскими читателями отчасти свидетельствуют о том, что в сознании американцев пошатнулось изолированное положение эстетического объекта. Искусство заставили шагнуть в жизнь. Следствием этого стала активизация наивного читателя. Здесь следует признать, что наивное восприятие литературы как слепка с действительности, возможное при общем низком интеллектуальном уровне читающего, во многом обеспечило читательскую нечувствительность к приглушённой иронии авторов, подобных Р. Фросту. Сам Фрост подобных читательских иллюзий намеренно не разрушал, громко провозглашая свою ориентированность на всех и каждого.

Может показаться, что ирония является единственным адекватным средством отражения реальности XX столетия, грозящей скатиться в абсурд. Нам же кажется важным поставить вопрос по-другому: именно ирония (онтологически ориентированная по своей природе) сформировала реальность XX столетия и стала главным ключом, открывающим его для понимания.

Надо сказать, что ответная реакция на материально ориентированные ценности американской цивилизации проявилась как в их специфической эмоциональной оценке (О. Генри), так и в демонстративном стремлении полностью уйти от социального контекста (Р. Фрост в сборнике «A boy's will») или же создать иллюзию включения в контекст с действительной целью выключиться из него. В записной книжке Фроста периода сборника «A boy's will» есть следующая любопытная запись: *The reason of my perfect ease/In the society of trees /Is that their cruel struggles pass / To far below my social class (Причина моей восхитительной лёгкости в обществе деревьев заключается в том, что их жестокая борьба ничто, по сравнению с той, что происходит в моём социальном классе.* Перевод мой, А.К.) [2: 1]. Собственно, первый сборник Фроста «A boy's will» представляет собой такую попытку примкнуть к обществу деревьев.

В целом сборник тяготеет к доминанте одинокого размышления. Однако тема общества и одиночества согласуется в нём с магистральной гармонизирующей идеей природного цикла. Ручей, скошенная кем-то трава, островок цветов, не тронутых косой, порхание бабочки дают возможность лирическому герою доминантного стихотворения третьей части сборника «A boy's will» «The tuft of flowers» («Пучок цветов»)

прийти к следующему выводу*: Men work together,' I told him from the heart,/ Whether they work together or apart'*» [7, с. 49] (*Теперь я знаю – нет чужих дорог./ Пусть ты – один, но ты не одинок* – пер. А. Казарновского) [8, с. 61]. Но здесь следует помнить, что это этот вывод делается лирическим героем, постигающим мир мальчиком, чьё восприятие жизни не застраховано от «романтических погрешностей». Безусловно, концепция всемирного братства людей, намеренно представленная поэтом в духе тяготеющего к универсализму Уолта Уитмена, с точки зрения Фроста, не заслуживает доверия. Авторская ирония размыкает здесь границы между интуитивным и рациональным. Размыкает, чтобы не давать читателю конечного ответа. Ибо таких ответов не даёт сама американская культура.

К слову, отметим, что тема косьбы в целом оказывается связанной в сборнике с темой познания. Симптоматично, что в более позднем творчестве Фроста (яркий пример – стихотворение «At woodward's gardens» («В зоологическом саду», (сборник «A further range») 1936 год)) возникнет другой мальчик и другие взаимоотношения человека с миром, отягощённые культурой и разрушительным потенциалом иллюзорного знания. Этот сборник тоже содержит в себе иронические доминанты. Прежде всего, это тексты «A blue ribbon at Amesbury» («Голубая лента в Эймсбери») и «At woodward's gardens» («В зоологическом саду»).

В стихотворении «At woodward's gardens» дразнящий мартышек мальчик реализует себя в рамах ожидания культуры (следует басенной традиции) и одновременно обнаруживает её ограниченность. В тексте стихотворения Р. Фрост поднимает серьёзные проблемы. Неслучайно линза в руках юного исследователя называется им ‘оружием’ (‘weapon’), солнечный луч, направленный мальчишкой, ‘жалит’ (‘got stung’) пальцы обезьянок, сами же жертвы научного эксперимента вполне серьёзно именуются Фростом ‘узницами’, чей день полон ‘тоски заточения’ (‘prisoners’ ennui’).

Ради справедливости отметим, что недоверчивое отношение Фроста к науке и человеческому знанию в принципе имеет место уже в раннем творчестве поэта. Здесь можно обратиться хотя бы к стихотворению сборника «A boy’s will» «The Demiurge's Laugh» («Смех Демиурга»), которому сопутствует иронический авторский комментарий «о науке». Сталкивая своего жаждущего прозрений юного лирического героя с образом гностического Демиурга, подменённого бога, поэт диагностирует кризис человеческого знания как такового, ведь человек по-настоящему не знает даже собственных желаний. Однако мальчик раннего сборника одурачен. Юноша «At woodward's gardens» посрамлён.

Тема человеческого знания раскрывается здесь при помощи механизма двойного нейтрализующего иронизирования. Текст «At woodward's gardens» (сборник «A further range») создаётся поэтом практически на пороге Второй мировой войны, когда темы интеллектуального (и, как следствие, военного) противостояния народов обретают новую остроту. В этом контексте фростовская ирония закономерно приобретает демонстративную серьёзность, отменяя иронический тон, сообщённый культурным стереотипом. Над мартышкой принято иронизировать. Но так ли часты случаи, когда иронической оценке подвергается иронизирующий? Фрост замечает: *They might not understand a burning-glass./ They might not understand the sun itself / It's knowing what to do with things that counts* (*Им не понять оптических приборов,/ Им не помыслить о природе солнца./ Но исчислимые предметы, право,/ Уже вошли в их зону пониманья* – пер. Котовской А.Е.) [8, с. 246]. Научные прозрения у обезьян ещё впереди. Так, они уже знают, что делать с исчислимыми предметами, у них, с точки зрения Фроста, есть эволюционный задел – у человека его нет. Название стихотворения недвусмысленно актуализирует культурную семантику образа сада, но название нагружается специфическими смыслами. В конечном итоге Фрост задаётся вопросом дальнейших перспектив человечества, тоже вышедшего из сада, но способного создать вокруг себя лишь зоопарк.

Тема обнуления человеческой цивилизации проявляется и в других текстах «Дальнего рубежа». Это, например, стихотворения «A drumlin woodchuck» («Горный сурок») и «A blue ribbon at Amesbury» («Голубая лента в Эймсбери»). Тема безумия цивилизации особенно явно звучит в «Горном сурке»: *And if after the hunt goes past / And the double-barreled blast / (Like war and pestilence / And the loss of common sense), / lf I can with confidence say/ That still for another day, / Or even another year, / I will be there for you, my dear, / It will be because, though small / As measured against the All (А когда удалятся волки / И затихнет эхо двустволки / (Как проходят война и чума / И всеобщий вывих ума), / Можешь быть, мой дружок, уверен, / Что я здесь и что я намерен / Оставаться здесь же и впредь / И на мир свысока смотреть, / Потому что, как я ни мал/ По сравненью с масштабом Скал*…, – пер. Г. Кружкова) [8, с. 248-251]. В один ряд с войной и чумой в «Горном сурке» Фрост ставит потерю чувства человеческой общности, хотя и говорит о возможности наличия такового с известной долей иронии. Мудрый сурок в силу своей малости предпочитает смотреть на происходящее со стороны. Но его пристальный взгляд

на человеческие события и смешит, и пугает. Эта потеря чувства плеча весьма важна для Фроста. Она – констатация ситуации, в которой оказалась западная цивилизация, разрываемая ещё со времён эпохи Просвещения противоречиями, заключёнными в соотношении силы индивидуального поступка и детерминированности поступков общественными механизмами. Освещённая идеальными идеями деятельность человека на самом деле может представляться пагубной. Ни рацио, ни сердце не гарантируют правильность выбора. Светлая американская мечта о счастье превращается в ночной кошмар: American dream – American nightmare. Именно это противоречие Р. Фрост, будучи образцовым американцем, творчески осваивает и осмысляет.

Личностный разлом – одновременное неприятие американской ментальности и укоренённость в ней способствовали утверждению иронии как специфической черты американского мироощущения. В этом контексте поэтологическое измерение иронии предстаёт лишь частным её проявлением и свидетельствует об онтологической силе и мощи этого явления. И если европейцы иронически разрушали реально существующие духовные основы, в которые они уже перестали верить, то американцы скрепляли иронией иллюзорные структуры, порождённые рациональным сознанием, искали в иронии основания для утверждения рациональной веры.

Список литературы

1. Лосев А.Ф., Шестаков В.П. История эстетических категорий. М.: Искусство, 1965. 376 с.
2. Кьеркегор С. О понятии иронии // Логос. 1993. № 4. С. 176–198.
3. Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Издательство Независимая Газета, 2000. 328 с.
4. Спиллер Р. (ред.) Литературная история Соединённых Штатов Америки, Т.3. М.: Прогресс, 1979. 647 с.
5. Сибирцева Е.И. К вопросу о специфике модуса художественности в рассказах о. Генри // Вестник КРАУНЦ, серия «Гуманитарные науки». 2012. № 2 (20). С. 87-90.
6. Frost R. The notebooks of Robert Frost. Cambridge (Mass.) London: Belknap press of Harvard univ. press, 2006. 809 p
7. Frost R. A boy's will. – New York: Henry Holt and company [reprint], 1915. 63 p.
8. Фрост Р. Стихи. Сборник. – На английском языке с параллельным русским текстом. М.: Радуга, 1986. 432 с.

IRONY STUDIES IN NATIONAL IDENTITY CONTEXT (THE EXPERIENCE OF R. FROST'S LIRIC INTERPRETATION)

A. Ye. Kotovskaya

The paper reviews R. Frost's irony phenomenon in the national identity context. It presents the problem of ironical basis of American national character. The paper studies ironic mode of two R. Frost's books *A boy's will* and *A further range*. The connection between Frost's irony and romantic world aspiration process allows to correlate Frost's irony with romantic irony and with the dynamic model of the world in romanticism. Nevertheless, Frost's irony denies romantic emotional content. R. Frost's sarcastic comments neutralize ironical cultural stereotypes.

Keywords: R. Frost, lyric, irony, romantic irony, national identity.

3.10. АНТИУТОПИЯ СТАНОВИТСЯ РЕАЛЬНОЙ: МОТИВЫ РОМАНА «1984» ДЖОРДЖА ОРУЭЛЛА В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

© В.И. Кравченко, Л.А. Пудеян

Джордж Оруэлл – человек левых взглядов, опубликовав свои произведения «Скотный двор» и «1984», стал одним ярких обличителей роковых и неминуемых последствий воплощения социалистического идеи. В статье исследованы причины разочарования писателя в «реальном» социализме на основе его писем и воспоминаний о гражданской войне в Испании и его работе на BBC в 1941–1945 гг. Оруэлл был убеждён, что тоталитарная идея живёт в сознании интеллектуалов везде, и опасался, что тоталитаризм, если с ним не бороться, может победить повсюду. Кратко рассмотрены проблемы современного мироустройства (тоталитарные тенденции во внутренней и внешней политике государств, «новояз» современных СМИ и т.п.), которые удивительно напоминают свойства мира, изображённого в романе-антиутопии «1984».

Ключевые слова: антиутопия, Джордж Оруэлл, тоталитаризм, современное общество, новояз.

Ещё в середине 1980-х годов Джордж Оруэлл (George Orwell) считался идеологическим врагом в нашей стране, «рупором» буржуазной пропаганды и «злобным антисоветчиком». Прочитать его книги было невозможно тогда. Стремительно всё изменилось через пару лет и с оценками его творчества, и с доступностью его произведений. И оказалось, что мы совсем не знали этого писателя.

Во-первых, Джордж Оруэлл – лишь литературный псевдоним Эрика Артура Блэра (1903–1950), родившегося в Индии в семье британского

колониального служащего. Во-вторых, Оруэлл был идейным последователем учения К. Маркса, и левые, социалистические взгляды привели будущего писателя на сторону республиканцев в годы гражданской войны в Испании. Вряд ли он пожалел о своих буднях на фронте, хотя эти дни стали тяжелейшим опытом в его жизни, который заставил его пересмотреть свои идеалистические взгляды на социализм и коммунизм. Самые яркие события этого периода своей жизни Джордж Оруэлл запечатлел в книге «Памяти Каталонии» (1937), а также своем эссе «Воспоминания о войне» (1942). Война в Испании лишила Оруэлла каких-либо романтических иллюзий: «Вши – это вши, а бомбы – это бомбы, хоть ты и дерешься за самое справедливое дело на свете» [1, с. 504]. Еще большее неприятие у него вызвали моральные аспекты: несправедливость, пропаганда, глобальная ложь – такой лик войны становится для него самым невыносимым. Оруэлл с горечью осознает, что и «самое справедливое дело» может пользоваться самыми несправедливыми методами, и совсем не готов с этим смириться. Он пишет: «Что касается широких масс, их мнения необычайно быстро меняются в наши дни, их чувства можно регулировать, как струю воды из крана, все это результат гипнотического воздействия радио и телевидения. У интеллигентов подобные метаморфозы, я думаю, скорее вызваны заботами о личном благополучии и просто о физической безопасности. В любую минуту они могут оказаться и «за» войну, и «против» войны, ни в том, ни в другом случае отчетливо не представляя себе, что она такое» [1, с. 506]. Делясь с писателем таких же левых взглядов Артуром Кёстлером своими воспоминаниями Оруэлл пишет: «Еще смолоду я убедился, что нет события, о котором правдиво рассказала бы газета, но лишь в Испании я впервые наблюдал, как газеты умудряются освещать происходящее так, что их описания не имеют к фактам ни малейшего касательства, – было бы даже лучше, если бы они откровенно врали. Я читал о крупных сражениях, хотя на деле не прозвучало ни выстрела, и не находил ни строки о боях, когда погибали сотни людей. Я читал о трусости полков, которые в действительности проявляли отчаянную храбрость, и о героизме победоносных дивизий, которые находились за километры от передовой, а в Лондоне газеты подхватывали все эти вымыслы, и увлекающиеся интеллектуалы выдумывали глубокомысленные теории, основываясь на событиях, каких никогда не было. В общем, я увидел, как историю пишут, исходя не из того, что происходило, а из того, что должно было происходить согласно различным партийным “доктринам”» [1, с. 513].

Последующие события усилили оруэлловское неприятие не только угнетающего пролетариат капитализма, но и лицемерных и извращен-

ных форм тоталитарных государств – фашизма и сталинского социализма, в основе которых лежит истинный террор и угнетение личности граждан. Работа писателя в индийской редакции антифашистского вещания ВВС в годы войны также дала импульс его негативным впечатлениям. Неслучайно совпадение номера застенка (комната 101), в которой пытают героев романа «1984», с номером кабинета Оруэлла в редакции Би-би-си. В этом факте его обострённая реакция на конъюнктурные особенности журналистской работы. Коллеги Оруэлла на радио вспоминают, как он с горечью говорил, что пропаганда даже в лучших целях «имеет дурно пахнущую сторону». Он писал: «Ныне все пишущие и говорящие барахтаются в грязи, а такие вещи, как интеллектуальная честность и уважение к оппоненту, больше не существуют» [2]. Английские читатели узнают в описанном в романе министерстве Правды здание Би-би-си на Портленд-Плэйс. Работа на Би-би-си показала Оруэллу, что его идея соединить антифашистскую пропаганду с антиимпериалистической невозможна.

Именно такие мотивы послужили отправной точкой для создания его произведений «Скотный двор» и «1984». Если первое описывает революционный процесс смены режима и установления и постепенного извращения социального государства, то второе изображает жизнь тоталитарного государства в его расцвете. Считается, что прототипом Океании является Советский союз, а Большого Брата – Иосиф Сталин. Безусловно, писатель черпал огромное количество примеров именно из советской действительности, однако и фашизм, и испанский коммунизм, и вырождающийся английский социализм он ненавидел не меньше. В одном из своих писем Оруэлл объясняет свою мотивацию создания «1984»: «Мой роман не направлен против социализма или британской лейбористской партии (я за неё голосую)… Я убеждён, что тоталитарная идея живёт в сознании интеллектуалов везде и я попытался проследить эту идею до логического конца. Действие книги я поместил в Англию, чтобы подчеркнуть, что англоязычные нации ничем не лучше других и что тоталитаризм, если с ним не бороться, может победить повсюду» [4, IV, p. 502].

Для Оруэлла всегда было два социализма. Один – тот, который он видел в революционной Барселоне: «Это было общество, где надежда, а не апатия и цинизм была нормальным состоянием, где слово ”товарищ” было выражением непритворного товарищества...» [5, с. 438]. Другой – тот, что установил Сталин, тот, который обещала будущая «революция управляющих» на Западе. «Каждая строчка моих серьезных работ с

1936 г. написана прямо или косвенно против тоталитаризма и в защиту демократического социализма, как я его понимал» [4, I, p. 4–5].

Решение Дж. Оруэлла сделать главным палачом тоталитарной Океании интеллектуала О'Брайена определяется его убеждением, что «...тоталитарная идея живет в сознании интеллектуалов везде» [4, IV, p. 502]. Уверенность в своем праве объяснять мир, фанатизм и безумная страсть к порядку, амбиции и отчуждение от бедствий простых людей, по мнению писателя, делают тоталитарную идеологию особенно привлекательной для интеллектуалов. Если интеллектуалы служат идеологии, «они в большинстве своем готовы к диктаторским методам, тайной полиции, систематической фальсификации» [4, IV, p. 150]. Эти подозрения о будущей диктатуре интеллектуалов ясно высказаны в оруэлловской рецензии на книгу Дж. Бернхэма «Революция управляющих». Оруэлл, однако, отличал подлинную интеллигентность от холодного и расчетливого, конъюнктурного интеллектуализма: «Именно потому, что я серьезно отношусь к званию интеллектуала, я ненавижу глумливость, пасквилянтство, попугайство и хорошо оплачиваемую «фигу в кармане», процветающие в английском литературном мире» [4, II, p. 229]. Задачей его произведений было не столько обличение современных автору режимов, сколько направленное потомкам в отдаленное будущее предостережение о том, во что могут «выродиться» самые благие и либеральные намерения в деле построения государства всеобщего благосостояния и справедливости. Но на понимание современников он и не рассчитывал, чувствуя себя чужим в своем времени.

В 2013 году газета The Guardian провела на своем сайте опрос: «Прав ли был Джордж Оруэлл в своих предсказаниях будущего?», то есть, сбылись ли в современном мире опасения Оруэлла насчет тоталитаризма, постоянного наблюдения за людьми и деформации языка. И 89% опрошенных ответили утвердительно [6]. Даже если учесть особенности аудитории газеты, и тот факт, что люди склонны в анонимных онлайн опросах давать резкие и «эпатирующие» ответы, то и с этими оговорками результат весьма красноречив. Результаты опроса говорят об объективных проблемах западного, в частности, британского общества, которое само себе ставит достаточно неутешительные диагнозы. На современном Западе (при всей условности этого понятия) множество людей считает, что современность всё больше напоминает мир, нарисованный в романе «1984». Опрошенные сетовали на упадок реальной демократии и свёртывание гражданских свобод, на массовую слежку государства за всеми гражданами как с помощью видеокамер, так и через социальные сети, на всё больший разрыва между богатыми и бедными и т.д. Но ча-

ще всего указывалось на «порчу языка» – использование его не просто для достижения политических целей, но для формирования сознания людей – как и завещал «главный инквизитор» в романе «1984».

Перечитывая Оруэлла, удивляешься, насколько точно многое им изображённое вошло в нашу современную жизнь. Бесконечная война давно стала реальностью, с тех пор как мир узнал такие явления, как терроризм, организованная преступность и коррупция. Им можно бесконечно объявлять войну, направляя колоссальные средства на борьбу с этими явлениями, оправдывая ими многие нелицеприятные политические решения, но победить их невозможно, потому что одной рукой с этим злом борются, а другой поддерживают. Назойливый «телекран» ежедневно изливает тонны информации, далёкой от действительности и политически ангажированной, а «новые» исторические факты или разоблачения давно поколебали картину мира, казалось бы, прочно сложившуюся на школьных уроках истории. «Двоемыслие» поработило сотрудников СМИ – министерств правды современного мира, а те, что ещё прежде были учеными (к примеру, украинский академик П. Кононенко, или российский академик А.Т. Фоменко), теперь отрекаются и от истории, и от науки, и от истины. Перспективы возникновения тоталитарного общества, как известно, возникают в моменты максимального социального напряжения. После распада СССР во вновь образовавшихся государствах падение уровня жизни и социальная неуверенность не могли не породить спрос на тоталитаризм. В частности, в Туркмении и в Узбекистане утвердились тоталитарные режимы фундаменталистского толка. А на Украине коррупция и неспособность элиты стабилизировать общество привела к власти в 2014 г. общественное движение, идеологией которого стал украинский национализм, в рамках которого есть и фашистская альтернатива. Ухудшение жизни и перманентная война усиливает тоталитарные перспективы в этой стране. К счастью, в других постсоветских государствах тоталитарные практики пока находят приверженцев в основном на уровне маргинальных сект. Хотя и в России есть поклонники различных форм фундаментализма (например, религиозного, или подправленной модели советского), а также зародыши локальных фашистских движений, основанные на местечковом национализме. Не лучше и положение в западных странах. Современные США, по мнению некоторых авторов, также склонны к тоталитаризму. Свидетельства Эдварда Сноудена позволяют судить о масштабах слежки за гражданами по всему миру. Как считает известный лингвист и анархо-синдикалист Ноам Чомски [7], администрация Джорджа Буша (младшего) пользовалась арсеналом тоталитарных технологий господ-

ства при вторжении в другие страны. Именно при Буше началось свёртывание реальной демократии в самих США («Патриотический акт», 2011 и т.п.) и А. Богатуров ставит диагноз политической системе США как «тоталитарная демократия по Бушу». Бывший член Итальянской коммунистической партии, а ныне социалист Джульетто Кьеза высказывается ещё жёстче: «американское общество уже находится вне рамок демократии, там установилась тоталитарная система, особенно в области информации, которая не позволяет гражданам Америки выслушивать разные точки зрения на те или иные проблемы» [8].

В мире «1984» главным инструментом насилия, даже более мощным, чем полицейский аппарат был язык – «новояз». В публицистике и романах Оруэлла обличается употребление «скользких эвфемизмов» (типа современных *оптимизация*, *эффективный менеджер* и т.п.) или тавтологий и всяческих расплывчатостей с целью скрыть истинное положение дел; эксплуатация понятий, не имеющих предметного значения («измов»), обилие аббревиатур. «Политический язык, – пишет Оруэлл, – и это относится ко всем политическим партиям, от консерваторов до анархистов, – предназначен для того, чтобы ложь выглядела правдой, убийство – достойным делом, а пустословие звучало солидно» [9, с. 350]. И далее: «В наше время политическая речь и письмо в большой своей части – оправдание тому, чему нет оправдания» [9, с. 351]. Даже критично настроенные к Оруэллу эксперты готовы согласиться с ним в том, что язык современных СМИ и политики и вправду всё больше походит на «новояз». Неслучайно составители Оксфордского словаря выбрали словом 2016 года прилагательное post-truth, которое по своей форме и значению словно сошло со страниц романа «1984» [10].

Итак, похоже, Джордж Оруэлл оказался прав и в XXI веке его труды стали особенно актуальными. Во время больших социальных напряжений, созданных существующими общественными противоречиями, при условии глобализации, снова возникает массовый общественный спрос на тоталитарные практики, которые проявляются в форме и методах управления государствами, в степени свободы личности, её правового положения в обществе.

Список литературы

1. Вспоминая войну в Испании // Оруэлл, Джордж. Скотный двор. Памяти Каталонии. 1984. Эссе. М.: АСТ: Астрель, 2011. С. 503–528.

2. Комментарий к части третьей, гл. I. Цит. по: Чаликова В.А. Комментарии к «1984» [Электронный ресурс]. – Режим доступа сайт

http://www.orwell.ru/library/novels/1984/russian/rnt_vach (дата обращения 29.11.2016).

3. Письмо Оруэлла Френсису Хенсону от 16.07.1949 г. Цит. по: Чаликова В.А. Комментарии к «1984» [Электронный ресурс]. – Режим доступа сайт http://www.orwell.ru/library/novels/1984/russian/rnt_vach (дата обращения 29.11.2016).

4. The Collected essays, journalism and letters of George Orwell», L., Secker and Warburg, 1968 (в ссылках на это четырехтомное издание публицистики Оруэлла указывается соответствующий том и страницы).

5. Памяти Каталонии // Оруэлл, Джордж. Скотный двор. Памяти Каталонии. 1984. Эссе. М.: АСТ: Астрель, 2011. С. 431–502.

6. Джордж Оруэлл предугадал состояние современного мира [Электронный ресурс]. – Режим доступа сайт http://sevastopol.su/world.php?id=45412 (дата обращения 29.11.2016).

7. Чомски Н. Тоталитарные технологии. Вторжения Буша не имеют ничего общего с демократизацией // Государство и право. 10 июня 2005. С. 41.

8. Кьеза, Дж. Тоталитарная диктатура Америки. [Электронный ресурс]. – Режим доступа сайт http://www.centrasia.ru/newsA.php?st=1035435540 (дата обращения 29.11.2016).

9. Джордж Оруэлл: «Лев и Единорог. Эссе, статьи, рецензии.» М.: Московская школа политических исследований, 2003. С. 341–356.

10. «Post-truth: a guide for the perplexed» by K. Higgins [Электронный ресурс]. – Режим доступа сайт http://www.nature.com/news/post-truth-a-guide-for-the-perplexed-1.21054 (дата обращения 29.11.2016).

ANTI-UTOPIA BECOMES REAL: THE MOTIVES FROM GEORGE ORWELL'S *1984* AND THE MODERN WORLD

V.I. Kravchenko, L.A. Pudeyan

George Orwell, a man of left-wing views, became one of bright accusers of fatal and inevitable consequences of the realization of the socialist ideas after publication of his works *Animal farm* and *1984*. The causes of the writer's disillusionment with 'real' socialism are considered on the basis of his letters and memoirs about the Spanish civil war and his work at the BBC in 1941-45. Orwell was convinced that the totalitarian idea lives in the minds of intellectuals everywhere, and he fears that totalitarianism, if not to be counteracted, can win everywhere. Authors briefly consider the problems of the modern world (totalitarian trends in domestic and foreign policy of states, 'newspeak' of the modern mass media, etc.), which are remarkably similar to the world depicted in the dystopian novel '1984'.

Keywords: dystopia, anti-utopia, George Orwell, totalitarianism, modern society, 'newspeak'.

3.11. КОНФЛИКТ ЦИВИЛИЗАЦИЙ И АНТИТЕЗА ЦИВИЛИЗАЦИЯ – ВАРВАРСТВО В РОМАНЕ И. Во «ЧЁРНАЯ НАПАСТЬ»

© Е.Е. Рябчикова

Целью данной работы является изучение проблематики художественного текста 30-х годов XX века (роман И. Во «Чёрная напасть») сквозь призму историософских и политологических проблем второй половины XX – начала XXI вв. В рамках методологии исследования используются приемы сравнительного, культурно-исторического анализа. Делается вывод о том, что философско-исторические категории цивилизации и варварства реализуются в структуре романа в названиях самого романа и страны Азании (Барбарии), а также в качестве мифообраза пещеры. При анализе романа И. Во исследовательский аппарат составляет концепция «толкновения цивилизаций» С. Хантингтона, в рамках которой становится возможным рассмотреть вымышленную Азанию как «разорванную» страну, неспособную самостоятельно решить, к какой именно цивилизации ей отнести себя.

Ключевые слова: Во, «Чёрная напасть», Хантингтон, столкновение цивилизаций, варварство.

Конфликт варварства и цивилизации пронизывает всё творчество И. Во (см. об этом Ст. Гринблатт [1], Дж. Хит [2], И.В. Бердникова [3], И.В. Кабанова [4]). Не остается в стороне и роман «Чёрная напасть» (1932), о котором сам писатель заявлял: «Роман изображает конфликт цивилизации, со всеми сопутствующими ей прискорбными болезнями, и варварства» [5, с. 77] (Перевод наш – Е.Р.). Анализируя «Чёрную напасть» в этом аспекте, исследователи по-разному расставляют акценты. Так, Дж. Хит сосредоточивается на конфликте «цивилизация – первобытное варварство» [2], в то время как И.В. Бердникова отмечает аспект «современного цивилизованного варварства», подразумевая под этим размывание понятий «варварство» и «цивилизация» в современном мире, а также то, что в душе современного цивилизованного человека присутствует варварское начало [3].

В оригинале произведение называется «Black Mischief». Слово «mischief» можно перевести с английского следующим образом: '1. озорство, проказы; 2. вред; 3. зло, беда; 4. озорник, проказник' [6, с. 418], что позволяет помимо предложенных вариантов перевода романа «Чёрные козни» (В.В. Ивашева), «Чёрная беда» и «Чёрная напасть» (А.Я. Ливергант), перевести его и как «Чёрное зло». Уже в самом названии романа актуализируется оппозиция «цивилизация – варварство». В прямом

смысле «чёрное зло» это, конечно, «чёрные» варвары, которые несут с собой угрозу разрушения, т.е. конца, а в переносном – западная цивилизация с ее стремлением установить всеобъемлющий контроль. Английское существительное ‘mischief’ происходит от старофранцузского ‘meschef’, которое в свою очередь образовалось от глагола ‘meschever’, состоящего из двух частей: ‘mes-‘ со значением 'плохо', 'неправильно', и ‘chever’ – 'прийти к концу', 'закончиться' [7, с. 987]. Этимологический анализ слова ‘mischief’ позволяет более точно определить смысл названия романа «Black Mischief» – «чёрный плохой конец». Здесь отчетливо прослеживается параллелизм с первым романом И. Во «Упадок и разрушение» в тематике катастрофы, конца, характерной для межвоенного периода XX века.

Действие произведения разворачивается в вымышленной африканской стране Азании. Такой выбор названия не случаен. «Азанией», или «Барбарией», у древних греков называлась территория Восточной Африки от мыса Ароматы до мыса Раптум [8, с. 198], в современной терминологии – от мыса Гвардафуй до северного Мозамбика. Из текста художественного произведения следует, что Азанийская империя находится в этом регионе и является островом, расположенном в восточной части Африки, недалеко от побережья Сомали, Кении и Танзании. Азания Ивлина Во, вторым названием которой является «Барбария», не может стать ничем иным как обителью варварства.

Однако тема противостояния цивилизации и варварства не исчерпывает всей проблематики романа Во. Для межвоенного двадцатилетия колониальное мышление и европоцентризм еще во многом оставались доминантой, и автор отдал им дань. Сам он не скрывает этот момент – в предисловии к роману, дописанном в 1962 году, он замечает, что «тридцать лет назад казался пережитком прошлого тот факт, что какая-либо страна Африки может быть независимой от европейского влияния» [9, с. 5] (перевод наш – Е.Р.). В «Чёрной напасти» Ивлин Во как мастер художественного слова отразил не только конфликт двух цивилизаций (западной и африканской), но и описал явление, которое американский политолог С. Хантингтон спустя несколько лет охарактеризует как «разорванную» цивилизацию. Данная работа представляет собой попытку интерпретировать художественный текст межвоенного двадцатилетия с перспективы историософских и политологических проблем второй половины XX – начала XXI вв.

С. Хантингтон выделяет девять цивилизаций, разделенных по этнокультурному признаку. В этой классификации африканскую цивилизацию он относит к потенциальным. В его теории это означает, что она

будет стремиться развиваться в направлении, отличном от траектории развития Запада. Западная же цивилизация ориентирована на экспансию и претендует на универсализм [10, с. 537]. В структуре цивилизаций С. Хантингтон отмечает существование «разорванных» стран. Разорванная страна «имеет у себя одну господствующую культуру, которая соотносит ее с одной цивилизацией, но ее лидеры стремятся к другой цивилизации» [11, с. 208]. В его концепции лидеры таких стран обычно стараются максимально отказаться от элементов своей культуры и вестернизироваться. Однако исследователь предостерегает тех правителей, которые считают, что могут окончательно уничтожить местную культуру, – их обязательно ждет поражение.

Рассмотрим, каким образом раскрывается идейная концепция романа «Чёрная напасть» сквозь призму теории С. Хантингтона. Автор описывает действия двух правителей этой страны – Амурата Великого, основателя Азанийской империи, и Сета, его внука, обучавшегося в Оксфорде. Представляя читателю Амурата, И. Во замечает, что «он хорошо знал, как надо вести себя с белыми» [12, с. 14]. Амурат издал закон об отмене рабства (хотя на местные языки он не переводился), объявил свободу вероисповедания, разрешил функционирование различных сект, создал регулярную армию. По теории С. Хантингтона, он был таким лидером, которому удавалось сочетать автохтонные традиции с тенденциями европоцентризма, следовательно, он должен был оказаться успешным правителем. История Азании доказывает это – на протяжении всего его правления он был способен сохранить суверенитет страны, а подданные боготворили его: «сказать "Клянусь Амуратом!" и солгать считалось тягчайшим грехом» [12, с. 15].

Сет, внук Амурата Великого, ставит перед собой иную цель – полностью модернизировать и вестернизировать страну; он преклоняется перед европейской культурой и степенью развития данной цивилизации и, сознавая причастность к европейским ценностям, считает себя носителем большой исторической миссии:

Оригинал (И. Во)	Перевод (А.Я. Ливергант)
«I have been to Europe. I know. We have the Tank. This is not a war of Seth against Seyid but of Progress against Barbarism. And Progress must prevail. ... The whole might of Evolution rides behind me; at my stirrups run woman's	«Я жил в Европе. Мне лучше знать. И потом, у меня есть Танк. Это не война Сета против Сеида, это война Прогресса против Варварства. И Прогресс должен взять верх. ... На моей стороне вся мощь Эволюции, моими союзниками яв-

suffrage, vaccination and vivisection. I am the New Age. I am the Future» [9, с. 17].

«Seyid and his ramshackle band of brigands were the Past. Dark barbarism. A cobweb in a garret; dead wood; a whisper echoing in a sunless cave. We are Light and Speed and Strength, Steel and Steam, Youth, Today and Tomorrow» [9, с. 40].

ляются женская эмансипация, вакцинация, вивисекция. Я – Новое время. За мной – Будущее» [12, с. 20].

«Сеид с его бандой головорезов – люди вчерашнего дня. Вандалы. Темные варвары. Паутина на чердаке, гнилое полено, еле слышный шепот на дне глубокого колодца – вот что они такое! А мы – это Свет, Скорость, Сила, Сталь и Пар, Молодость; мы – это настоящее и будущее человечества» [12, с. 52].

Западная цивилизация выглядит в глазах Сета идеальной, он наделяет её только положительной оценкой. Очевидно, что когда он был в Европе, на него оказала большое влияние техническая сторона прогресса – это заметно из кратких, ёмких метафор, написанных с заглавной буквы, что отражает глубину его идолопоклонства перед Западом: *Свет (Light), Скорость (Speed), Сила (Strength), Сталь (Steel), Пар (Steam), Танк (Tank)*. Собственная африканская цивилизация представляется Сету только в отрицательном свете, он не признаёт её богатого культурного наследия, которое здесь несомненно присутствует. Для него это лишь колыбель варварства, которое нужно искоренить. Именно в этом, согласно концепции С. Хантингтона, заключается главная ошибка Сета: забыв родную культуру и традиции, он рискует потерять власть в своей стране, что и происходит в финале романа.

Отметим, что в оригинале вместо метафоры *глубокого* ***колодца*** и *еле слышного шепота* для характеристики своей нации Сет использует словосочетание *a whisper echoing in a sunless* ***cave***, означающее дословно *шепот, отдающийся эхом в темной* ***пещере***, что сразу вызывает в сознании английского читателя представление об определенном пещерном образе жизни дикарей и их отсталости. Более того, у Платона мифообраз пещеры является символом темницы, в которой заключено всё человечество. Пленники пещеры смотрят на тени и принимают их за подлинную картину мира, относятся к ним так, как будто они и есть реальная жизнь. При наблюдении за отсветами они пытаются связать их с доносящимися снаружи звуками. У. Липпман, развивая точку зрения Платона, добавляет, что наше знание о мире опосредовано, и, мир, который предстает перед нами, зачастую абсолютно противоположен то-

му, который мы себе представляем [13, с. 28]. Образ пещеры у И. Во перекликается с платоновской аллегорией – пещера Во темна, а шепот отдается эхом, то есть в ней также искажаются не только образы, но и звуки. Применительно к оппозиции цивилизация – варварство символ пещеры играет важную роль: он показывает, что для варварского менталитета образ цивилизации является иллюзорным, также как иллюзорными являются и надежды на европеизацию Азании.

Символично, что автор поместил Министерство модернизации в здание, располагающееся рядом с пустырем для казни нерадивых подчиненных. В первый день работы Министерства были повешены двое придворных, которые «лицом к лицу, на высоте десяти футов вращались под перекладиной – один вполоборота на восток, другой – на запад» [12, с. 153]. Образ повешенных, вращающихся то на запад, то на восток, является символом «разорванной» Азании, которая не может точно определиться, к какой именно цивилизации ей отнести себя. Примечательно, что у И. Во в данном случае цивилизации представлены в виде трупов, то есть они обе «мертвы», но мертвы они по разным причинам: западная цивилизация находится в стадии своего упадка, пораженная «цивилизованным варварством», а африканская неизлечимо больна первобытным варварством. Становится ясно, что какую бы сторону ни выбрала Азания, по замыслу И. Во она уже изначально обречена на гибель.

Таким образом, оппозиция цивилизация – варварство реализуется в романе следующими способами: в названии самого романа, в названии страны Азании (Барбарии), а также в качестве мифообраза пещеры. Сквозь призму концепции С. Хантингтона удается рассмотреть Азанию в качестве «разорванной» страны, в которой конфликтуют две цивилизации, западная и африканская, однако обе они, согласно И. Во, находятся в состоянии регресса. Если выйти за рамки романа, то можно прийти к неутешительному выводу о том, что человечество в мировом масштабе поставило свою цивилизацию на грань универсальной катастрофы.

Список литературы

1. Greenblatt St.J. Three modem satirists: Waugh, Orwell and Huxley. L.: Jale univ. press, 1965, 125p.

2. Heath J. The picturesque prison. Evelyn Waugh and his writing. L.: Weidenfeld a. Nicholson, 1982. 334p.

3. Бердникова И.В. Идейно-философская основа и культурно-художественные контексты ранних романов Ивлина Во: Дис. канд. филол. наук. Омск, 2006. 218 с.

4. Кабанова И.В. Образ тропической колонии в творчестве Ивлина Во // Изв. Сарат. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика, 2015. № 1. С. 77–80.

5. Waugh E. The letters of Evelyn Waugh, ed. by Mark Amory. New York: Ticknor and Fields, 1980. 664p.

6. Мюллер В.К. Англо-русский. Русско-английский словарь. 250000 слов. Москва: АСТ, 2015. 1184 с.

7. Klein E. A comprehensive etymological dictionary of the English language. Volume I. A-K. Amsterdam: Elsevier publishing company, 1966. 1776p.

8. Любкер Ф. Реальный словарь классических древностей. Под ред. Ф. Гельбке, Л. Георгиевского, Ф. Зелинского, В. Канского, М. Куторги, П. Никитина. Санкт-Петербург: Издание Общества классической филологии и педагогики, 1885. 1552с.

9. Waugh E. Black Mischief. UK: Penguin Modern Classics, 2012. 240 p.

10. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций и преобразование мирового порядка // Новая постиндустриальная волна на Западе: Антология / Под ред. В.Л. Иноземцева. М., 1999. С. 528–556.

11. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций. М.: АСТ, 2003. 603 с.

12. Во И. Чёрная напасть: [роман] / Ивлин Во, пер. с англ. А.Я. Ливерганта. М.: АСТ: Астрель, 2010. 312с.

13. Липпман У. Общественное мнение / Пер. с англ. Т.В. Барчунова, под ред. К.А. Левинсон, К.В. Петренко. М.: Институт Фонда «Общественное мнение», 2004. 384 с.

CONFLICT OF CIVILIZATIONS AND ANTITHESES CIVILIZATION – BARBARISM THE E. WAUGH NOVEL *BLACK MISCHIEF*

E.E. Ryabchikova

The aim of this paper is to study the problems of fiction in the 1930s (E. Waugh's novel *Black Mischief*) through the prism of the historico-philosophical and political science issues of the second half of XX – beginning of XXI centuries. Within the research methodology used comparative methods, cultural and historical analysis. The conclusion is that the philosophical-historical categories of civilization and barbarism are realized in the structure of the novel in the following ways: in the title of the novel itself, the country Azania (Barbara), as well as mythological image of cave. In the analysis of the novel the research unit of the concept of 'clash of civilizations' by Samuel Huntington, in which it is possible to consider a fictional Azan as a 'torn' country, unable to independently decide to what kind of civilization attributed to it himself.

Keywords: E. Waugh, Black Mischief, Huntington, clash of civilizations, barbarism.

3.12. СТРАТЕГИИ РЕАЛИЗАЦИИ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА ШЕКСПИРОВСКОГО НАСЛЕДИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЖ. ФАУЛЗА

© М.С. Дроздова

Исследование посвящено стратегиям реализации творческого потенциала шекспировского наследия в произведениях Дж. Фаулза «Аристос» и «Женщина французского лейтенанта». Анализируются аллюзии и реминисценции на жизнь и творчество Уильяма Шекспира. Целью работы является комплексное исследование шекспировских аллюзий и реминисценций в философской книге Джона Фаулза «Аристос» и романе «Женщина французского лейтенанта» для выявления стратегий реализации творческого потенциала в указанных произведениях. Для исследования привлекаются методы рецептивной эстетики и литературной герменевтики. При этом теоретической основой в данном случае является теория и типология креативной рецепции Е.В. Абрамовских, доработанная автором этого исследования. Ключевыми характеристиками креативной рецепции наследия Шекспира являются восприятие его в первую очередь как драматического поэта и преобладание игровой стратегии постмодернистского типа.

Ключевые слова: Уильям Шекспир; Джон Фаулз; рецепция; креативная рецепция; стратегии реализации творческого потенциала; интертекст; аллюзия; реминисценция.

Актуальность данной работы связана с возросшим интересом к творческому наследию Уильяма Шекспира в современном отечественном литературоведении, обусловленным в том числе юбилейными датами 2014 и 2016 годов.

Наследие Уильяма Шекспира занимает особое место в творчестве Джона Фаулза. При этом критическая литература о креативной рецепции Фаулзом жизни и творчества Шекспира пока ограничена определённым кругом произведений великого барда. Критика представлена монографиями, научными статьями, диссертациями, выходящими в свет с середины 80-х годов XX века по настоящее время. Зарубежные исследования в этом направлении включают работы М. Сригли (1985), Ф. Кермода (1989), Дж. Клейтона и Э. Ротштейна (1991), Т. Фостера (1994), М. Беккер-Лекрон (2005), А. Ходара (2006). Все литературоведы рассматривают проблему рецепции пьесы «Буря» Шекспира в романе Фаулза «Коллекционер» (*The Collector*, 1963).

В отечественном литературоведении для нас представляют научный интерес труды Д.С. Папкиной (2004). В них рассматривается рецепция творчества Шекспира с точки зрения интертекстуальности романов

«Коллекционер», «Волхв» и сборника эссе «Кротовые норы» (Wormholes, 1998). Д.С. Папкина делает вывод, что творчество Фаулза архитекстуально связано с пьесами Шекспира «Буря» (*The Tempest*, 1611), «Гамлет» (*Hamlet*, 1601), «Ромео и Джульетта» (*Romeo and Juliet*, 1595). Мы в данной статье рассматриваем недостаточно изученные с этой точки зрения произведения Фаулза: философскую книгу «Аристос» (*The Aristos*, 1964) и роман «Женщина французского лейтенанта» (*The French Lieutenant's Woman*, 1969). Вслед за Дж. Фаулзом, мы оцениваем произведения Шекспира как высокую поэзию.

Новизной в данном случае будет и привлечение нового подхода к изучению рецепции творчества Шекспира в произведениях Фаулза, т.е. применение типологии креативной рецепции, разработанной Е.В. Абрамовских [1] и видоизменённой нами в целях нашего исследования. Под термином «**рецепция**» мы будем понимать восприятие текста читателем, приводящее к возникновению его собственных идей, выводов, умозаключений и т.д. По характеру объекта и результата рецепция может быть культурфилософской и художественной (типология С.Е. Трунина) [2, с. 17].

Результаты могут быть как имплицитными, так и эксплицитными, выраженными в материальном виде в форме другого текста. При наличии видимых результатов – продуктов – рецепция называется продуктивной (термин М. Наумана). Продуктивная художественная рецепция анализируется нами в данной статье, назовём ее креативной (термин Е.В. Абрамовских) [1, с. 3].

Вслед за Е.В. Абрамовских [1, с. 37], выделим два уровня, или типа, креативной рецепции – классический и более сложный. Второй тип назовем постмодернистским, так как он предполагает работу с различными уровнями текста, как содержанием, так и формой, что характерно для литературы постмодернизма. Далее мы считаем целесообразным ввести в научный оборот понятие «**стратегия** креативной рецепции». Под стратегиями креативной рецепции в данной статье мы будем понимать способы воплощения воспринятого писателем-читателем поэтического текста автора-предшественника в собственном произведении. Стратегии классического типа креативной рецепции (формальная, аутентичная, нейтральная, антитетическая) направлены преимущественно на трансформацию сюжета исходного произведения в тексте автора-реципиента.

Формальная стратегия креативной рецепции в нашем случае будет представлять собой заимствование элементов произведения предше-

ственника, таких как сюжет или его составные части, мотивы и т.п. Аутентичная стратегия заключается в продолжении авторского замысла в произведении реципиента, однако это не прямое заимствование в чистом виде, а самостоятельное развитие, усиливающее творческий потенциал (термин В.И. Тюпы) исходного текста. Антитетическая стратегия классического типа креативной рецепции также предполагает творческое развитие, но в направлении, не предусмотренном автором исходного текста. Нейтральная стратегия не противоречит авторскому замыслу, но и не усиливает его.

Рассмотрим постмодернистский тип креативной рецепции, который, в отличие от классического, предполагает работу с разными уровнями текста-первоисточника. Он характеризуется двумя стратегиями – конгениальной и игровой. Конгениальная стратегия креативной рецепции предполагает развитие «творческого потенциала» исходного текста в том ключе, в котором мыслил его автор, однако в отличие от стратегий классического типа писатель-реципиент в своем произведении развивает не столько сюжет, сколько имплицитный смысл произведения, его подтекст, его сверхзадачу. Игровая стратегия состоит в пародировании текста-первоисточника, постмодернистской иронии по отношению к нему, интертекстуальном «сталкивании» различных (а подчас и противоположных) по содержанию произведений в собственном тексте.

Благодаря данным стратегиям в процессе восприятия текста предшественника автор-реципиент реализует творческий потенциал этого первоисточника в своём произведении.

В пункте 82 (Раздел 10 «Значение искусства») философской книги «Аристос» Джон Фаулз приводит реминисценцию из поэзии Уильяма Шекспира и его трагедии «Гамлет». В романе Фаулза «Женщина французского лейтенанта» также наблюдается несколько эксплицитных и имплицитных реминисценций из произведений Шекспира («Сон в летнюю ночь» (*A Midsummer Night's Dream*, 1595), «Ромео и Джульетта» (*Romeo and Juliet*, 1595) и аллюзий на эпоху, жизнь и творчество поэта (Главы 5, 12, 22, 26, 36). Всего нами было обнаружено три реминисценции и три аллюзии. Рассмотрим их подробнее.

Как было указано выше, первую эксплицитную реминисценцию из поэзии Уильяма Шекспира и его трагедии «Гамлет» Джон Фаулз помещает в пункте 82 (10 раздел «Значение искусства») философской книги «Аристос»:

If he had been such a scientist, Shakespeare would have begun Hamlet's famous soliloquy with some properly applicable statement, such as 'The situ-

ation in which I find myself is one where I must carefully examine the arguments for and against suicide, never forgetting that the statements I shall make are merely emotional verbal statements about myself and my own present situation and must not be taken to constitute any statement about any other person or situation or to constitute anything more than biographical data' [3, p. 207]. Если бы Шекспир был одним из таких учёных, он бы начал знаменитый монолог Гамлета каким-нибудь очень подходящим утверждением, например: «Ситуация, в коей я нахожусь, обязывает меня внимательно изучить все аргументы за и против суицида, имея в виду, что сделанные мною заявления представляют собой исключительно эмоциональные вербальные высказывания обо мне и моём настоящем положении и ни в коем случае не должны стать основой для суждений о другой личности или другой ситуации, а также послужить источником чего-либо, кроме биографических данных» (здесь и далее перевод наш. – М.Д.). Для Фаулза-реципиента монолог Гамлета – культурный маркер высокой поэзии, воспевающей «величие внутренней атмосферы одинокого безвременья» [4, с. 37] героя.

Отметим, что Фаулз использует приведенную выше реминисценцию в пункте 82 Раздела 10 «Значение искусства» (*The Importance of Art*), где он рассуждает о сходствах, различиях и взаимосвязи поэзии и науки (п. 79–84). Автор полемизирует с учёными, называющими язык науки универсальным средством выражения мысли, утверждая, что наиболее точным орудием человека является слово, а поэзия – лучший и наиболее полезный для человеческой памяти способ применения этого орудия: *…the word is man's most precise and inclusive tool; and poetry is the using of this most precise and inclusive tool memorably* [3, p. 206]. При этом писатель подчёркивает, что Шекспир, в первую очередь, является поэтом и рассматривает его драму как поэтическое произведение, так как для Фаулза наиболее важен поэтический язык Шекспира, который, по мнению автора, намного выразительнее языка науки. Это автор демонстрирует на примере.

Процитированную выше реминисценцию следует трактовать как типичный пример игровой стратегии постмодернистского типа креативной рецепции. Данная реминисценция представляет собой наиболее весомый и образный аргумент в защиту позиции писателя, изложенной в п. 80–82. Поэтому композиционно она расположена в последнем из трёх пунктов 10 раздела «Аристоса».

Вторая эксплицитная реминисценция в Главе 5 романа «Женщина французского лейтенанта» представлена ироничным сравнением Чарльза и Эрнестины с Ромео и Джульеттой соответственно:

*So her relation with Aunt Tranter was much more that of a high-spirited child, an English **Juliet** with her flat-footed nurse, than what one would expect of niece and aunt. Indeed, if **Romeo** had not mercifully appeared on the scene that previous winter, and promised to share her penal solitude, she would have mutinied; at least, she was almost sure she would have mutinied* [5, p. 29]. Поэтому её отношения с тётушкой Трэнтер были типичны скорее для резвой девочки, этакой английской **Джульетты** и её прямолинейной няньки, чем для племянницы и тётки. Действительно, если бы **Ромео** милосердно не появился на сцене прошлой зимой и не обещал разделить её вынужденное уединение, она бы взбунтовалась; по крайней мере, она была почти уверена, что взбунтовалась бы.

Следует обратить внимание, что Глава 5 посвящена описанию личности и жизненных обстоятельств Эрнестины, через которое наиболее полно раскрывается её характер. Изнеженная, капризная, не приспособленная к жизни, Эрнестина представляет собой типичную для Викторианской эпохи девушку из богатой семьи.

Композиционно, через указанную реминисценцию, Фаулз осуществляет переход от характеристики семьи Эрнестины к описанию её чувств к Чарльзу (она влюблена и мечтает о скорой свадьбе). В содержательном и образном планах подобное сравнение основано на различии социальных статусов семей Смитсон и Фриман. Вспомним, что Чарльз происходит из обедневшего аристократического рода, а отец Эрнестины – яркий представитель набирающей силу буржуазии. Следует также отметить иронию рассматриваемой реминисценции, указывающей на отношение автора-реципиента к истории Чарльза и Эрнестины, а в широком смысле – к традиционным ценностям викторианской Англии, что также является примером игровой стратегии постмодернистского типа креативной рецепции.

В главе 12 Фаулз помещает эксплицитную реминисценцию из комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь», которая также представляет собой интертекст:

*There was an antediluvian tradition (much older than **Shakespeare**) that on Midsummer's Night young people should go with lanterns, and a fiddler, and a keg or two of cider, to a patch of turf known as Donkey's Green in the heart of the woods and there celebrate the solstice with dancing* [5, p. 81]. Существовала давняя традиция (намного старше **Шекспира**), что в ночь накануне Иванова дня молодёжь брала с собой факелы, скрипача, пару бочонков сидра и шла в чащу леса на так называемый «Ослиный луг», чтобы отметить летнее солнцестояние песнями и плясками.

Композиционно реминисценция приведена в описании Вэрской пустоши, где происходили встречи Чарльза с Сарой. Глава 12 посвящена одной из них. Читателю с большим литературным опытом становится очевидно, что автор-реципиент проводит параллель между героями пьесы Шекспира и своего романа. Вспомним, что персонажи указанной комедии, находясь в волшебном лесу, меняют объект своей любви под действием колдовских чар. Нечто подобное произойдет и с Чарльзом, когда у него возникнут чувства к Саре. Таким образом, читатель может предугадать дальнейшее развитие сюжета. В этом состоит роль данной реминисценции в образном и содержательном планах. Мы наблюдаем имплицитное заимствование автором-реципиентом элементов шекспировского сюжета, что свидетельствует об аутентичной стратегии классического типа креативной рецепции.

Кроме того, в романе Фаулза «Женщина французского лейтенанта» нами было выявлено три аллюзии на творчество, эпоху и личность Шекспира. Первая из них обнаруживает себя при упоминании Фаулзом кружки (*Toby jug*), купленной Сарой на деньги Чарльза (Глава 36):

She began with a Staffordshire teapot with a pretty colored transfer of a cottage by a stream and a pair of lovers (she looked closely at the lovers); and then a ***Toby*** *jug, not one of those garish-colored monstrosities of Victorian manufacture, but a delicate little thing in pale mauve and primrose-yellow, the jolly man's features charmingly lacquered by a soft blue glaze (ceramic experts may recognize a Ralph Wood)* [4, p. 241]. Она начала со стаффордширского чайника с красивым изображением домика у ручья и влюблённой парочки (она внимательно посмотрела на влюблённых); затем она достала пивную кружку в виде **Тоби**, которая представляла собой не блёклую несуразицу Викторианского производства, а изящную вещицу розовато-лилового и лимонного цветов. Лицо весельчака было покрыто очаровательной нежно-голубой глазурью (знатоки керамики могли бы определить, что автор – Раф Вуд).

Популярная в Великобритании разновидность кружки названа так в честь одного из героев пьесы Шекспира «Двенадцатая ночь» Тоби Белча, весёлого пьяницы и балагура. На первый взгляд, процитированный фрагмент воспринимается читателем как эксплицитная аллюзия на известную в Великобритании кружку, названную в честь шекспировского персонажа.

При этом читатель с большим литературным опытом может вспомнить сюжет пьесы «Двенадцатая ночь». Становится ясно, что автор-реципиент проводит параллель между героинями двух произведений –

Сарой и Виолой. В пьесе Шекспира Виола после кораблекрушения оказывается в чужой стране и влюбляется в герцога Орсино, добивающегося руки и сердца другой девушки, Оливии. Также и Сара в Главе 36 оказывается в Эксетере. Перед этим она переживает расставание с Чарльзом – потрясение, равносильное кораблекрушению. Подобно Виоле, Сара остается без дома и работы, одна в чужом городе. Двух героинь прежде всего объединяет сначала безответная, затем взаимная любовь к «несвободному» мужчине. Проанализированная реминисценция представляет собой проявление игровой стратегии постмодернистского типа креативной рецепции.

Вторая аллюзия, эксплицитная, заключается в упоминании автором так называемого «шекспировского» воротника (*Shakespere's collar*):

A kind of magical samovar, whose tap was administered by Mary, dispensed an endless flow of gloves, scarves, stocks, hats, gaiters, Oxonians (a kind of shoe then in vogue) and collars–Piccadilly's, ***Shakespere's****, Dog-collar's, Dux's–Sam had a fixation on collars, I am not sure it wasn't a fetish, for he certainly saw Mary putting them round her small white neck before each admiring duke and lord* [5, p. 182]. Какой-то чудесный самовар, кран которого открывала Мэри, источал бесконечный поток перчаток, шарфов, шейных платков, шляп, гамаш, модных в то время оксфордских полуботинок и воротничков – «пикадилли», «**шекспир**», «собачий ошейник», «вождь» – у Сэма было пристрастие к воротничкам, возможно, даже фетиш, так как он, несомненно, представлял Мэри примеряющей их на свою белую шейку перед каждым восхищённым герцогом или лордом.

Данная аллюзия представляет собой пример игровой стратегии постмодернистского типа креативной рецепции, так как писатель играет с наследием Шекспира, переосмысливая его через упоминание о воротнике.

С помощью третьей аллюзии Фаулз отсылает читателя к Елизаветинской эпохе: *There was one such, an Elizabethan manor house in the village of Winsyatt, almost in view of the great house* [5, p. 167]. В Винзиэтте, недалеко от основного дома, был один такой елизаветинский особняк.

В Главе 22 Эрнестина характеризует Винзиэтт, усадьбу дяди Чарльза, следующим образом: *I know those old houses. Dozens of wretched little rooms. I think the Elizabethans were all dwarfs* [5, p. 187]. Знаю я эти старые дома. Десятки жалких комнатушек. Думаю, все елизаветинцы были карликами [слова Эрнестины].

Данные аллюзии мы отнесли к нейтральной стратегии классического типа креативной рецепции, поскольку они напоминают о творчестве Шекспира косвенно, через наименование эпохи, не усиливая и не ослабляя творческий потенциал его произведений.

Подобное сравнение важно для содержательного и образного планов текста, так как «Женщина французского лейтенанта» – роман о Викторианской эпохе, которую писатель сопоставляет с Елизаветинской с помощью указанных выше аллюзий. Приведённый выше фрагмент воспринимается как эксплицитная аллюзия на определённый период в истории Англии. В контексте углублённого анализа текста аллюзия может быть расценена как имплицитная на оценку творчества Шекспира, так как читатель с серьезным литературным опытом знает, что Шекспир жил и творил в Елизаветинскую эпоху. Сквозь призму такого понимания аллюзии читатель может обратить внимание на поверхностность характера Эрнестины, а также на прагматичность викторианского общества, для которого размеры и удобство жилища становятся важнее искусства и красоты.

В итоге, рассмотренные шекспировские реминисценции и аллюзии глубже раскрывают проблемы поэтического творчества и самоценности поэзии («Аристос»), особенности сюжета романа «Женщина французского лейтенанта», помогают лучше понять характеры его героев, отличительные черты Викторианской эпохи в целом и отношение автора к ней. При этом нами выделены две ключевые характеристики рецепции Дж. Фаулзом творчества У. Шекспира, которым необходимо уделить особое внимание.

Первая особенность – это восприятие Шекспира исключительно как поэта, а всего его творчества как драматической поэзии. Вторая характеристика заключается в том, что в исследуемых произведениях Фаулза преобладает игровая стратегия постмодернистского типа креативной рецепции, что свидетельствует о переосмыслении наследия Шекспира с помощью приемов игры и постмодернистской иронии в книге «Аристос» и романе «Женщина французского лейтенанта». Таким образом, игровые стратегии Фаулза обогащают представление о «двухчастной модели национальной шекспиросферы на основе культа и отрицания Шекспира» [6, с. 8] в творчестве английских писателей XX века.

Список литературы

1. Абрамовских Е.В. Креативная рецепция незаконченных произведений как литературоведческая проблема: на материале дописываний незаконченных от-

рывков А.С. Пушкина: автореф. дис. … докт. филол. наук: 10.01.08. М., 2007. 44 с.

2. Трунин С.Е. Рецепция Достоевского в русской прозе конца XX – начала XXI вв. Минск: Логвинов, 2006. 156 с.

3. Fowles J.R. The Aristos. London: Jonathan Cape Ltd., 1980. 296 p.

4. Меркулова М.Г. Ретроспекция в трагедии Шекспира «Гамлет» // Филологические науки, 2006. № 5. С. 33–43.

5. Fowles J. The French lieutenant's woman. Frogmore, St. Albans (Herts): Triad / Panther books, 1979. 399 p.

6. Меркулова М.Г. Роль Б. Шоу в становлении двухчастной модели национальной шекспиросферы // Вестник МГПУ. Сер. «Филология. Теория языка. Языковое образование», 2015. № 1. С. 8–13.

J. FOWLES' STRATEGIES TO REALIZE THE CREATIVE POTENTIAL OF W. SHAKESPEARE'S LEGACY

M.S. Drozdova

The paper focuses on the strategies to realize the creative potential of Shakespeare's legacy in *The Aristos* and *The French Lieutenant's Woman* by John Fowles. The paper deals with John Fowles' reminiscences and allusions to Shakespeare's works. The paper aims at analyzing the allusions and reminiscences in *The Aristos* and *The French Lieutenant's Woman* by John Fowles using the literary hermeneutics and reception-aesthetics methods to find out the creative potential strategies. The present paper has E.V. Abramovskikh's theory and typology of creative reception developed by the author of the paper. The major feature of Shakespearean creative reception in Fowles' works is the fact that Fowles regards Shakespeare a dramatic poet and uses mainly the playing strategy of postmodernist type reception.

Keywords: William Shakespeare, John Fowles, reception, creative reception, creative potential strategies, intertext, allusion, reminiscence.

3.13. ПЕЙЗАЖ И ХРОНОТОП АНГЛИЙСКОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ В РОМАНЕ К. ИСИГУРО «ПОГРЕБЕННЫЙ ВЕЛИКАН»

©Т. Л. Селитрина

В работе на примере творчества К. Исигуро продолжено изучение литературного процесса в современной Великобритании. Исследуется функция пейзажа, специфика времени и пространства в последнем романе Исигуро, переносящим читателя в средневековую Англию начала VI века, когда англосаксы пытались вытеснить бриттов, появившихся на этих землях еще до нашей эры. Под-

черкивается, что из трех нарративных элементов, вокруг которых строится и композиция и интрига, основным мотивом является мотив странствия-путешествия, связанный с поэтикой пейзажа и хронотопом в восприятии как средневекового человека, так и нашего современника. Роман повествует о сложности и запутанности человеческих судеб, об одиночестве и покаянии, о памяти и забвении, о любви и прощении, в заключении обращено внимание на то, что роман Исигуро – есть роман-предупреждение, в котором в художественной форме представлено осознание истории как урок будущим поколениям.

Ключевые слова: Исигуро, погребенный великан, пейзаж, нарратив, хронотоп, Рескин, средневековая Британия, Гуревич, кельтская мифология.

Замечательный историк искусства современности Кеннет Кларк считал, что восприятие красоты природы, равно как и пейзажная живопись, не являлись естественной и постоянной частью духовной деятельности человека. Он ссылался на мнение Джона Рескина, утверждавшего, что человечество лишь постепенно приобрело это чувство. Рескин полагал, что только «развитые люди могут видеть красоту пейзажа… Материнство земли, тайна Деметры, которая всех нас породила и всех нас примет в свое лоно, окружает нас и пробуждает в нас трепет при виде поля или ручья; она придает священное значение пограничной меже, которую никто не может нарушить, и воде, которую никто не смеет осквернить» [1, с. 69].

Ему вторит человек нового времени – безымянный повествователь последнего романа Исигуро «Погребенный великан», которому привычен современный английский пейзаж: *Извилистая тропинка, сонный луг, Прекрасная зеленая долина. Молодая роща, на которую так приятно смотреть по весне* [2, с. 224]. Однако сам роман переносит читателя в средневековую Англию начала VI века, когда англосаксы пытались вытеснить бриттов, появившихся на этих землях еще до нашей эры.

Во времена раннего средневековья большая часть европейской территории была покрыта лесами, тянущимися на огромные расстояния. «В самом характере бескрайних лесов, - считал английский писатель Олдос Хаксли, - есть нечто чуждое, устрашающее и неизменно враждебное вторгающейся в них жизни» [3, с. 118]. Лесной ландшафт неизменно присутствовал в народном сознании, фольклоре: он отпугивал призрачными, таинственными существами и оборотнями, какими населяла мир человеческая фантазия. Из-за отсутствия дистанции между человеком и окружающим миром еще не могло возникнуть эстетического отношения к природе, «незаинтересованного любования ею» – отмечал А.Я. Гуревич [4, с. 65].

Сюжет романа Исигуро складывается из трех нарративных элементов: мотив странствия-путешествия, вокруг которого строится и композиция и интрига; уничтожение дракона (здесь она в женском роде – драконихa) и временные соотношения в структуре памяти. Два немолодых члена общины бриттов Аксель и Беатриса внезапно отправляются на поиски сына, который, по их мнению, живет в деревушке примерно в двух днях пути. Они не могут вспомнить, как выглядит их сын: *ни лица, ни голоса* [2, с. 35]. Акселю иногда кажется, что он припоминает, каким их сын был иногда в детстве, а Беатриса уверена, что сын превратился в красивого, сильного, справедливого человека, *который возьмет их под свое крыло, и никто не будет обращаться с ними грубо и насмешливо* [2, с. 32].

Разговор с женой разворошил *бесчисленные обрывки памяти Акселя, да так сильно, что он чуть не потерял сознание* [2, с. 33]. Но в общине никто не помнил их сына, а они не могли припомнить, почему сын живет вдали от них и по какой причине он покинул своих родителей. Уже многие годы на их деревню и на весь окружающий мир по вечерам наползает мрак, и они ничего не могут вспомнить из прошлой жизни. Иногда прошлое вспыхивает внезапными бликами, но связать их воедино им не дано, также как и другим членам общины.

Считается что память – категория, несущая в себе прошлое. Замечено, что «особенность человеческой памяти заключается в том, что это уже не естественно-природная, а социально-культурная память, которая для отдельного человека складывается из знания о своем происхождении, о своем детстве, о своем Я, то есть речь идет о самосознании личности» [5, с. 3]. Существуют и социальные формы памяти, выражающиеся в коллективной памяти семей, социальных групп. Автор монографии о категории памяти в русской литературе Н. Коковина подчеркивает, что «понятие исторической памяти неразрывно связано с категорией времени, постигается через него и, в свою очередь, служит ключом к структуре времени. Ведь категория времени формирует мироощущение эпохи, сознание людей, ритм их жизни, отношение к вещам и идеям, осознание человеком самого себя как личности. Поэтому взаимообусловленность категории и времени становится основой философского осмысления бытия в целом» [5, с. 210].

Рассуждая о времени в раннем средневековье, А. Гуревич отмечает «существенным аспектом времени был счет поколений. Определив принадлежность лица к тому или иному поколению или установив их последовательность, получали вполне удовлетворявшее представление о

связи событий, о ходе вещей и обоснованности правовых притязаний. Понятие поколений воспроизводило ощущение живой преемственности, органических человеческих групп, в которые индивид включался как реальный носитель связей, соединяющих настоящее с прошлым и передававших их в будущее… На каждом хуторе, поселке, общине, время текло, подчиняясь смене поколений» [4, с. 109]. Поэтому для Акселя и Биатрисы столь важно найти сына, чтобы не прерывалась связь поколений.

На своем пути к сыну Акселю и Беатрисе приходится преодолевать горные вершины, прокладывая дорогу сквозь заросли колючего кустарника и чертополоха.

Значительное место в романе занимает мифологема пути. Путь для супружеской пары полон неизвестности и опасности: *земля вокруг сплошь поросла вереском и можжевельником… и только иногда взгляд цеплялся за дерево, всякий раз одинокое, похожее на старую каргу, чья спина согнулась от постоянного ветра* [2, с. 42]. Их странствие к деревне сына – своего рода путь к сакральному центру, через поле по узкой тропинке, по пояс в крапиве, через лес, в котором кряжистые корни и чертополох заставляли всматриваться перед каждым шагом, вдоль таинственной Великой Равнины и могилы погребенного великана. Повествователь замечает*: путешественник в те времена зачастую оказывался посреди безликого пейзажа, практически неизменного, в какую сторону ни глянь. Ряд стоячих камней на горизонте, поворот реки, перепад высоты на дне долины – при прокладке маршрута приходилось полагаться только на такие ориентиры. И неверный поворот часто приводил к гибельным последствиям. Не считая возможности сгинуть от непогоды, сбиться с пути означало неминуемо подвергнуться риску нападения со стороны человека, зверя или существа сверхъестественного, которые устраивали засады в стороне от торных дорог* [2, с. 38].

Рассказчик предупреждает, что иногда бывало, что путник, оглянувшись за идущим следом товарищем, обнаруживал, что тот бесследно исчез. *Каждое чудище или злой дух, которые могли им повстречаться, обычно выбирали для нападение того, кто шел последним* [2, с. 39]. Особое внимание в романе уделено «дурным местам». Лес, ущелье, болото, перекресток, развилка дорог, таили, по поверьям средневековых людей, неожиданную встречу с демоном, огром, драконом. Происходили события, в которых принимали участие рыцари короля Артура, а также Мерлин и фея Моргана.

После двух дней пути Аксель и Беатриса вышли к большой открытой площадке под открытом небом, в центре которой сидел высокий человек в доспехах, прислонившись спиной к огромному дубу, *доспехи были старые и ржавые, хотя рыцарь, без сомнения, прилагал все усилия, чтобы сохранить их в достойном виде* [2, с. 136]. В этом эпизоде возникает интертекстуальная отсылка к рыцарю Печального Образа. Ведь и сэр Гавейн, изображенный здесь, будучи рыцарем короля Артура, выполняет функцию защитника всех обиженных и страждущих: *Артур установил прочный мир между бриттами и саксами: он всегда наставлял нас щадить невинных, попавших под железную поступь войны… Более того, он приказывал нам спасать и давать убежище, когда то было возможно, всем женщинам, детям и старикам, равно бриттам и саксам. На этом и зиждилось доверие, пусть вокруг и гремели битвы* [2, с. 147].

У сэра Гавейна есть верный конь по кличке Гораций, с которым он неразлучен. Гавейн уверен, что при имени короля Артура они с Горацием всюду встречают теплый прием, потому что король Артур *был так милостив к побежденным, что вскоре те начинали любить его как своего родича* [2, с. 145].

В этом мрачном мире средневековья странствия Акселя и Беатрисы были места, где казалось, можно укрыться от опасности. Это полуразрушенное римская вилла и монастырь, ранее служивший крепостью. Обыкновенно храм призван нейтрализовать страхи, опасения, дурные предчувствия странников.

Напротив, постоянное чувство напряжения и опасности поддерживается воссозданием мрачного колорита жизни монахов, их самоистязания во время покаяния. Прикованные в наручниках к столбу в железной клетке, они выставляли себя на корм горным птицам. Железная маска, хотя и служила целям милосердия, но предохраняла только глаза. Монастырь был известен в этих краях тем, что в его стенах находился прорицатель и целитель монах Джонас, не разделявший, кстати, существующей в монастыре надежды на то, что прощение и благословенье божье обойдутся *всего в пару молитв и толику раскаяния* [2, с. 200].

Монах Джонас открывает Акселю и Беатрисе тайну потери их памяти. Он поведал им, что дыхание драконихи Квериг стелется по земле и крадет у них память. Саксонскому воину Вистану известно, что монахи давно охраняют Квериг, а Джонас удручен бесконечными спорами монахов относительно их дальнейших действий: стоит ли взглянуть в лицо прошлому и тем самым избавить мир от Драконихи, либо ничего не ме-

нять и оставить все как есть. Большая часть монахов и аббат поддерживают вторую точку зрения. Беатриса полагает, что эти споры монахов их с мужем не касаются, она хотела бы вернуть память, поскольку, как ей представляется, они с Акселем прожили счастливую жизнь и ей не хочется стереть следы прошлого. Она надеется на историю со счастливым концом, поскольку уверена, что любовь друг к другу всегда наполняла их сердца, и они готовы принять любые воспоминания, - ведь это их общая жизнь.

Мрачная череда событий продолжается для Акселя, Беатрисы и саксонского мальчика Эдвина в подземном тоннеле, куда их спешно уводит один из монахов, захлопнув за ними монолитный люк. Их охватывает страх перед неведомым, под их ногами хрустят груды человеческих костей. Они понимают, что оказались в давнем месте погребения, использовавшимся еще римлянами, о чем свидетельствуют кое-где сохранившиеся римские фрески и письмена. В свете вспыхнувшей впереди свечи они к удивлению обнаруживают сэра Гавейна, раскрывшего им тайные злодеяния и интриги монахов, отправивших их на верную гибель от чудовища, поджидающего всякого у выхода из тоннеля. Сэр Гавейн возмущен поступком монахов: *людям Христа не гоже использовать ни меч, ни даже яд. Поэтому тех, кому они желают смерти, они отправляют сюда и уже через пару дней забывают, что вообще это сделали. Таковы их методы, особенно у Аббата* [2, с. 216].

Гавейну стало известно, что монахи желали смерти как Эдвину, так и супружеской паре – свидетелям их деяний. Он подтверждает догадки Акселя и Беатрисы, что тоннель является местом погребения. Для него это часть истории страны: *Осмелюсь заметить, что вся наша страна именно это собой и представляет: прекрасная зеленая долина. Молодая роща, на которую так приятно смотреть по весне. Копните землю, и из-под маргариток и лютиков покажутся мертвецы. И не только те, кто удостоился христианского погребения. Наша земля пропитана останками после давнего кровопролития. Мы с Горацием устали от этого. Устали и состарились* [2, с. 224].

В этой фразе безусловно представлена точка зрения человека нового времени, своего рода взгляд из XXI века. Сэр Гавейн присутствует в двух временных пространствах одновременно: в средневековье и в новом времени. Хотя в самом тексте романа речь идет о неуютном и неприветливом ландшафте раннего средневековья, где путешественникам встречаются безымянные скалы, горы, реки, утесы, а также непроходимые леса.

Сама поэтика пейзажа связана с концепцией времени и пространства. Пейзажи и пространство, которое открывается странникам, показаны в их восприятии. Но в романе присутствует и точка зрения рассказчика, способного видеть общую панораму бытия, охватывающую всю многомерность жизни той эпохи. *Мне совсем не хочется создавать у вас впечатление, что в те времена в Британии ничего другого не было, что в эпоху, когда в мире пышном цветом цвели великолепные цивилизации, мы только-только выбрались из железного века. Будь у вас возможность перемещаться по всей стране в мгновение ока, вы, разумеется, обнаружили бы замки с музыкой, изысканными яствами, спортивными состязаниями, или монастыри, чьи обитатели с головой ушли в науку. Но ничего не поделаешь. Даже на крепкой лошади в хорошую погоду можно было скакать дни напролет и не увидеть на зеленых просторах ни замка, ни монастыря… Жаль рисовать нашу страну настолько неприглядной, но дела обстояли именно так* [2, с. 9].

Повествователь монтирует, сцепляет действия, происходящие одновременно в отдаленных друг от друга пространственных точках. Время в романе охватывает краткий период, но он включен в более широкий поток времени.

Композиции романа присуща пространственно-временная симметрия. Путешествие Акселя и Беатрисы длится чуть более трех дней, начинаясь от деревни, через Великую Равнину и полуразрушенную римскую виллу, где обитает лодочник, отправляющий людей на Остров. Действие замыкается в круг, возвращаясь к тому же пункту, откуда началось. Лодочник выступает повествователем и перевозчиком душ людей в Иной мир одновременно. Это приводит к концентрации внимания на развивающихся событиях. Лодочник существует как в далеком прошлом (возможно, со времени прибытия Брута на острова), так и в момент развития действия, связанного с путешествием Акселя и Беатрисы, в то же время ему ведомо будущее. Именно лодочник в начале романа сопоставляет пейзаж современной Британии со средневековым. Он, как и прорицатель Мерлин, находится над временем и над пространством.

Путешествие для Акселя и Беатрисы завершилось на новом уровне жизненного опыта. Пространственная перспектива совмещается с моральной. Этот роман не столько рыцарская эпопея, сколько психологический роман о сложности и запутанности человеческой судьбы, об одиночестве и покаянии.

Роман «Погребенный великан» помещен в широкий контекст легендарной истории Британии и, в определенной мере, всего человечества. Это роман – предупреждение, ибо в нем в художественной форме представлено осознание истории как урок будущим поколениям.

Список литературы

1. Рескин Д. Искусство и действительность. Новосибирск: Сова, 2006. 260 с.
2. Исигуро К. Погребенный великан. М.: Изд-во «Э», 2016. 416 с.
3. Кларк К. Пейзаж в искусстве. СПб: Азбука-Классика, 2004, 304 с.
4. Гуревич А. Я. Категория средневековой культуры. М.: Искусство, 1984. 350 с.
5. Коковина Н. З. Категория памяти в русской литературе XIX века. Курск: Издательство Курского гос. университета, 2003. 234 с.

LANDSCAPE AND CHRONOTOPE OF THE MEDIAEVAL ENGLAND IN K. ISHIGURO'S NOVEL *THE BURIED GIANT*

T.L. Selitrina

The article studies landscape function, time and space characteristics in the latest K. Ishiguro's novel, which takes a reader to the mediaeval England of the 6th century, to the time when Anglo-Saxons endeavoured to force out Britons. It is emphasised that out of the three narrative elements establishing both composition and plot, the basic motive is wandering-journey. This motive is associated with poetics and chronotope embedded in the perceptions of a mediaeval man as well as contemporary man. The novel narrates complexity, entanglement of human destinies, solitude and repentance, memory and oblivion, love and forgiveness. It is brought to notice that Ishiguro's novel is the novel-warning in which through artistic ways the perception of history is presented as a lesson for future generations.

Keywords: Ishiguro, buried giant, landscape, narrative, chronotope, Ruskin, mediaeval Britain, Gurevich, Celtic mythology.

3.14. ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ «НОВОЙ КРИТИКИ» В ВЕЛИКОБРИТАНИИ И США

© И.Б. Архангельская

Рассматриваются основные этапы становления «новой критики» в Великобритании и США – от зарождения концепции «пристального чтения» в работах А.А. Ричардса, Э. Паунда, Т.С. Элиота в 1920-е гг. до появления ключевых работ «неокритиков» американского Юга: Д.К. Рэнсома, К. Брукса, А. Тейта, Р.П. Уоррена. Предпринята попытка определить место «новой критики» в со-

временном литературоведении на основе анализа трудов британских и американских критиков 1920 – 1960-х гг. На основе проведенного исследования автор приходит к выводу о том, что «новая критика» стала мостиком между традиционными и постмодернистскими подходами к анализу литературы, начальным этапом и неотъемлемой частью постструктурализма и деконструктивизма.

Ключевые слова: «новая критика», литература американского Юга, А.А. Ричардс, Т.С. Элиот, Д.К. Рэнсом, анализ текста.

Подходы к анализу текстов разнообразны. Художественное произведение может рассматриваться:

- в историческом контексте,
- как часть философской или общественно-политической мысли,
- с позиций идеологии и морали,
- в контексте литературной преемственности и традиции,
- с учетом личности автора, его жизненного и творческого пути,
- как феномен культуры,
- с точки зрения психологии (особенности психологии поведения героев, психологическое воздействие текста на аудиторию),
- в рамках сравнительного интермедиального или междисциплинарного анализа,
- с лингвистической точки зрения,
- как отдельный мир со своей структурой, законами, стилистическими приемами, языком.

Художественная компонента литературной критики позволяет считать ее объектом литературоведения, а ее авторы могут быть не менее интересны как мастера слова, чем писатели и поэты.

Особое место в истории литературоведения XX века занимает «новая критика», представители которой относились к тексту как художественному явлению, в котором интересна каждая деталь: структура, язык, стиль, форма выражения эмоций. Изучение биографии автора или исследование социальной среды, повлиявшей на его/ее творчество, «новые критики» выносили за рамки анализа. Данный подход к литературному произведению близок взглядам российских формалистов: Б. Эйхенбаума, В. Шкловского, Б. Томашевского.

«Новая критика» – движение, которое объединило различных англо-американских литераторов. Ряд исследователей считает, что активность «новых критиков» приходится на 1930–1960-е гг. и она связана с именами интеллектуалов американского Юга: Д.К. Рэнсомом (D.C. Ransom), К. Бруксом (C. Brooks), А. Тейтом (A. Tate) и др [1–3]. Есть и другое мнение, согласно которому отсчет «новой критики» начинается с

работ А.А. Ричардса (I.A. Richards), ранних литературоведческих эссе Т.С. Элиота (T.S. Eliot), Э. Паунда (E. Pound) и продолжается в наши дни в трудах американских критиков [4]. По мнению авторов отечественных энциклопедий по современной зарубежной литературе, истоки «новой критики» следует искать в работах Д.Э. Спингарна (J.E. Spingarn,1875–1939) и Т.Э. Хьюма (Th.E. Hulme, 1883–1917), ее расцвет приходится на 1930–1950-е гг., а активная фаза завершается в 1970-е гг. [5–6].

В данной статье представлены основные этапы становления «новой критики», изучены работы британских литераторов и ученых, которые оказали влияние на ее методологию. В центре исследования – деятельность представителей американского Юга, которые дали имя этому направлению теории литературы и заложили основы литературоведческого анализа по методу «пристального чтения» («close reading»).

Родоначальником («дедушкой») «новой критики» многие исследователи считают британского литературоведа и педагога А.А. Ричардса (Ivor Armstrong Richards), который внес значительный вклад в разработку методологии «новой критики». В тридцать лет, совместно со своим старшим коллегой К. Огденом, он опубликовал книгу «Значение значения: Исследования влияния языка на мысль и символизм» (*The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, 1923). Опираясь на идеи лингвиста Фердинанда де Соссюра, авторы выдвинули на суд академического сообщества контекстуальную теорию знаков, согласно которой слова и предметы связаны между собой и в определенном контексте имеют свое символическое значение.

Но наиболее близкими «идеологии» «новой критики» были работы А.А. Ричардса «Принципы литературной критики» (*The Principles of Literary Criticism*, 1924), «Практическая критика: Исследование литературного суждения» (*Practical Criticism: A Study of Literary Judgment*, 1929) , «Как читать страницу. Курс эффективного чтения» (*How to Read a Page; a Course in Effective Reading*, 1942).

В первой книге ученый рассуждает о форме и ритме текста, литературных аллюзиях, феномене литературы как искусстве и виде увлечения для читающей и мыслящей аудитории.

«Практическая критика» представляет собой эмпирическое исследование восприятия думающим читателем литературного произведения. Обобщая опыт работы со студентами, Ричардс требовал от исследовате-

ля «страстного» постижения поэзии наряду с бесстрастным психологическим анализом [7, p.208 - 211].

«Как читать страницу…» – это работа, ориентированная на студенческую аудиторию, в ней даны конкретные разъяснения о том, как понимать текст, прежде всего поэтический, и препарировать его, абстрагировавшись от личности автора. Ученый предлагал своим ученикам объяснить символику произведения и избранную автором тему; охарактеризовать поэтическую форму, стилистические и лингвистические особенности стихотворения. Цель таких заданий заключалась в том, чтобы заставить учащихся сконцентрироваться на содержании («the words on the page»), а не на существующем уже и высказанном кем-то мнении о произведении. Ричардс хотел, чтобы студенты могли понять особенности психологического склада поэта и раскрыть его внутренний мир. Предложенные им виды аудиторной работы были направлены на развитие навыков критического мышления.

Выполненные на занятии студенческие работы зачитывались вслух и анализировались в классе, при этом оценку выставляли и одноклассники по методу peer-evaluation (оценка коллег), и сам преподаватель. Ричардс позволял себе саркастические замечания и иронию в адрес студентов. Подобный подход вряд ли был бы одобрен в современном университете, но, по мнению канадского медиафилософа М. Маклюэна, одного из учеников Ричардса в Кембриджском университете, эта методика воспитала в нем нестандартное мышление [8, p. 38].

Для Ричардса, психолога по образованию, было важно не толкование содержания поэтического произведения, а сам процесс чтения, то, как проза или поэзия влияет на читателя, какие мысли и чувства они вызывают. Критик считал, что всякий опыт связан с господствующими условиями существования, уровнем жизни людей. Ричардс обращал внимание студентов на систему образов, ритм, функции метафоры и иронию; демонстрировал технологии создания художественного текста. На занятиях в университете Ричардс предлагал студентам проанализировать стихотворения, в которых название и имя авторов были специально скрыты. По мнению ученого, биография поэта, его взгляды не были важны для понимания содержания, стилистических приемов и художественных достоинств произведения.

Как теоретик, Ричардс обращался к риторике Древней Греции. Он полагал, что риторика софистов является предтечей современных исследований о влиянии контекста на содержание сообщения, а также воздействии стратегии убеждения на ясность и силу выражения мыслей в самых разных формах.

Большинство «новых критиков» (Д.К. Рэнсом, А. Тейт) были, как и Ричардс, педагогами, и многие работы были адресованы коллегам для обсуждения методики преподавания литературы или студентам для обучения их техники работы с текстом. Идеи Ричардса были очень популярны среди «новых критиков» американского Юга: Р.П. Уоррена, К. Брукса, Д.К. Рэнсома, большой интерес к ней проявлял и Т. Элиот.

Определенное влияние на формирование «новой критики» оказали всемирно известные поэты и литературные критики Эзра Паунд и Томас Стерлингс Элиот.

Э. Паунд в двух книгах «Алфавит чтения» (*ABC of reading,* 1934) и «Путеводитель по культуре» (*Guide to Kulchur*, 1938) представил свое видение роли литературы, языка, искусства. Для Паунда чтение – это и наука, и искусство. Он полагает, что литературу можно изучать с помощью естественнонаучных методов. «Мы живем в мире науки и изобилия, – писал Паунд. – Лучший способ изучения поэзии и литературы – это метод современных биологов, т. е. тщательное изучение источника из первых рук и постоянное СРАВНЕНИЕ одного “среза” или образца с другим» [9, p. 17]. В работе «Как читать» (*How to Read*, 1931), несомненно, ставшей для А.А. Ричардса отправным пунктом при написании «Как читать страницу», Паунд обращает внимание на то, что в современных университетах не существует системного изучения литературы. На уроках физики, подчеркивает критик, никто не изучает биографии выдающихся физиков, но именно биографических подход доминирует в дисциплинах по литературе. Паунд призывал выявить «прорывы» в литературе каждого периода и посмотреть, как гениальные тексты или строки влияют на творчество других писателей и поэтов. Великая литература, как считал исследователь, это «язык, заряженный смыслом» и задача преподавателя – помочь молодому человеку увидеть, как язык создает текст [10, P. 23].

Огромную роль в формирований взглядов «новых критиков» сыграли литературоведческие труды Т.С. Элиота: «Размышления о современной поэзии» (*Essays on Truth and Reality,* 1917), «Гамлет и его проблемы» (*Hamlet’s Problems*, 1919), «Таинственный лес» (*The Sacred Wood,* 1920) «Назначение поэзии и назначение критики» (*The Use of Poetry and the Use of Criticism*, 1933). Элиот был солидарен с Паундом в том, что при изучении литературы необходимо изучать текст, но при этом пытаться понять, какую задачу ставил перед собой автор. По мнению литератора, бессознательно творит только плохой поэт, а настоящий художник понимает свою задачу и старается восстановить объект, кото-

рый вызвал эмоции, переводя чувство из обыденной в поэтическую речь. В эссе «Гамлет и его проблемы» Элиот заявляет, что степень «объективизации» эмоции в поэзии является для него критерием эстетической ценности произведения: «Единственный способ выражения эмоции в художественной форме состоит в том, чтобы найти для нее “объективный коррелят”, – другими словами, ряд предметов, ситуацию или цепь событий, которые станут формулой данного конкретного чувства. Формулой настолько точной, что стоит лишь дать внешние факты, должные вызывать переживание, как оно моментально возникает [11, с. 154–155].

Труды А.А. Ричардса, Э. Паунда, Т.С. Элиота были популярны среди интеллектуалов американского Юга, которые в 1922 г. объединились вокруг журнала «Фьюджитив» («Fugitive» – «Беглец»). «Беглецов» волновал разлад между ценностями искусства и состоянием цивилизации. Члены этого кружка, среди которых были Р.П. Уоррен, А. Тейт, Д. Дэвидсон, Д. К. Рэнсом, К. Брукс и др., выступали как поэты, писатели, критики. Они интересовались «высокой» поэзией. Образцами для них были М. Арнольд, А. Теннисон, У. Уортсворт, С. Кольридж, Э. Паунд, Т.С. Элиот. Центральной фигурой среди «беглецов» был Д.К. Рэнсом, преподаватель английского языка в Вандербильдском Университете.

Рэнсом внес огромный вклад в развитие литературной критики США. Он прошел путь от университетского профессора, консерватора-агрария до идеолога «южной» «новой критики», был редактором нескольких литературно-критический журналов, один из которых «Кеньон ревью» (*The Kenyon Review)* основал в 1939 г. и был его редактором до 1959 года.

«Беглецы» были первым крупным проектом Рэнсома, цель которого заключалась в том, чтобы объединить талантливых литераторов-«южан» и вывести их деятельность с регионального на мировой уровень. Участники литературного кружка встречались на квартире одного из коллег, читали друг другу свои стихотворные произведения и литературную критику, после детального анализа лучшие тексты рекомендовались к публикации.

«Беглецов» волновал разлад между ценностями искусства и состоянием цивилизации. Они стремились к «глубокому прочтению» текста, определению его всеобщего и конкретного смысла, выявлению значения метафор, сравнений, системы образов, расшифровке символики. Подход «беглецов» к оценке текста вписывается в канон «новой критики», поэтому можно утверждать, что литературоведческие статьи в

журнале «Фьюджитив» являются неотъемлемой частью этого направления.

В 1925 году журнал «Фьюджитив» прекратил свое существование, но «беглецы» продолжали сотрудничество. Многие из них стали авторами «южного» манифеста «Займу свою позицию» (I'll Take My Stand, 1930), в котором выразили свое отношение к происходящему в южных штатах процессу смены аграрного уклада на индустриальный, изменению культурных традиций края. Нельзя забывать, что американский Юг со своей уникальной историей и комплексом «проигранного Дела» (Lost Cause) определил «южное» мироощущение после 1865 г. В поэзии и прозе писатели региона пытались «объективно», с «южных» позиций осветить историю края, и многим из них (А Тейту, М. Митчелл, С. Янгу, М. Митчелл, А. Лайтлу, У. Фолкнеру) удалось рассказать свою историю гражданской войны и Реконструкции. 1930-е гг. стали периодом «ренессанса» в литературе Юга, причем не только в прозе, поэзии, но и в области теории литературы.

В 1930- 1950- е гг. интеллектуальная жизнь американского Юга активно развивалась вокруг журналов «Савани Ревью» (*The Sewanee Review*) (осн. в 1892), «Саузерн Ревью» (*The Southern Review)*, (осн. 1935), «Кеньон ревью». Свои взгляды на литературу и искусство южане выразили в ряде работ: А. Тейт «Реакционное эссе о поэзии и идеях» (*Reactionary Essays on Poetry and Ideas,*1936), «Мисс Эмили и библиограф» (*Miss Emily and the Bibliographer*, 1938); К. Брукс, Р.П. Уоррен «Как понимать поэзию» (Understanding Poetry, 1938); К. Брукс «Современная поэзия и традиция» (*Modern Poetry and the Tradition,* 1939); Д.К. Рэнсом «Новая критика» (*The New Criticism*, 1941) и др.

Продолжая традиции Ричардса, Паунда, Элиота, «новые критики» призывали раскрыть частный и общей смыслы каждой фразы художественного произведения, исследовать его символику, систему образов и глубинные мотивы автора. Их интересовало взаимодействие разных частей текста: его гармония, логика и порядок, а также неоднозначность и подтекст. Язык и структура для «новых критиков были важнее содержания, идей и сообщения. Анализу поэтических произведений критики уделяли намного больше внимания, чем другим художественным формам.

«Новые критики» стремились найти оптимальную интерпретацию текста, полагая, что только одна версия является приемлемой, при этом они выносили все внешние факторы (биография автора, внешняя среда, влияние произведения на читателя и др.) за пределы исследования.

Д. К. Рэнсом, чья работа «Новая критика» дала имя этому литературно критическому направлению, писал, что текст должен анализироваться, независимо от личности, убеждений и ценностей как автора, так и критика. Исследователь был уверен, что изучить бесконечный поток «поэтических и биотических (природных) образов», в каждом из которых есть «гетерогенность и диффузность одновременно»[12, pp. 47–56]. В 1960-е гг. Рэнсом стал допускать, что назначение критики может быть шире.

А. Тейт был уверен в том, что университетские преподаватели должны стать толкователями литературы всех эпох, прежде всего современности. Студентов, по его мнению, следует учить анализу текста, а не рассказывать на лекции, кто с кем обедал [13, P. 36–37]. Будучи поэтом и педагогом, Тейт старался привить молодежи любовь к поэзии и научить своих студентов анализировать текст.

Университетским преподавателям адресовано и учебное пособие «Как понимать поэзию» К. Брукса и Р.П. Уоррена. Его задача помочь при работе со студентами. Стихотворения или отрывки поэтов разных веков: от Уильяма Шекспира до Эзры Паунда буквально препарируются в книге. Авторы подробно рассматривают структуру поэтических произведений, ритм, рифмы, метафоры. Помимо комментариев, каждая глава содержит вопросы для проверки знаний.

Частью концепции «неокритики», несомненно, являются работы У.К. Уимсетта (W.K. Wimsatt) и М. Бердсли (M. Beardsley) «Умышленное заблуждение» (The Intentional Fallacy, 1946) и «Эмоциональное заблуждение» (Affective Fallacy, 1949). В первой статье выражена мысль о том, что анализируя текст, не следует обращаться к автору как к оракулу, поскольку смысл и значение текста не всегда соответствуют замыслу творца. Во втором эссе авторы утверждают, что эмоциональная реакция, которую вызывают у читателя художественное произведение, не имеет значения для объективного исследования текста как литературного феномена.

В 1940–1950 гг. «новая критика» стала одним из ведущих направлений в англо-американском литературоведении, она была созвучна эпохе развития поэтики модернизма. Скрупулезное исследование текста как особой замкнутой системы со всеми его деталями, фонетическими экспериментами, стилистическими приемами, игрой со временем, - эта техника литературного анализа стала доминирующей как в Великобритании, так и в США и прочно закрепилась в американских университетах.

Замкнутость «новой критики» исключительно на литературном произведении и игнорирование личности автора и историко-социального контекста считается ее недостатком.

«Новая критика» стала мостиком между традиционными и постмодернистскими подходами к анализу литературы, начальным этапом и неотъемлемой частью постструктурализма и деконструктивизма.

Список литературы

1. The Norton Anthology of Theory and Criticism. Ed. by V.B. Leitch, W.E. Cain, L. A. Finke , NY: W. W. Norton & Compan, 2001. 2624 p.
2. Leitch V.B. American literary criticism: From the thirties to the eighties. New York: Columbia Univ. Press, 1988. 459 p.,
3. Searl L. New Criticism in The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism, ed. Michael Groden, Martin Kreiswirth, & Imre Szeman. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2005. Pp. 691-698.
4. Praising It New: The Best of the New Criticism. Ed. by G. Davis. Athens, Ohio: Swallow Press, Ohio University Press, 2008.
5. Современное зарубежное литературоведение / Ред. и сост. И.П. Ильин, Е.А. Цурганова. Энциклопедический справочник. М.: Интрада-ИНИОН, 1996. 319 с.
6. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.:НПК «Интелвак», 2001. 799 с.
7. Richards I.A. Practical Criticism: A Study of Literary Judgment. NY: Harvest Books, 1959. 384p.
8. Marchand P. Marshall McLuhan: The Medium and the Messenger. New York: Ticknor & Fields, 1989. 320 p.
9. Pound E. ABC of Reading. New York: Penguin Books. 1997. 211 p.
10. Pound E. Literary Essays of Ezra Pound / Introd. T. Eliot. NY: New Directions Publishing, 1968. 464 p.
11. Элиот, Т.С. Назначение поэзии: Статьи о литературе: Пер. с англ. Киев: AirLand, 1996. 350с.
12. RansomJ.C.. The New Criticism. Folcroft, Pa. : Folcroft Library Editions, 1971.339 p.
13. Tate A. Essays of Four Decades. 3rd ed. Wilmington, Del.: ISI Books, 1999. xxiii. 640 p.

MAIN STAGES OF DEVELOPMENT OF NEW CRITICISM IN THE UK AND US

I.B. Archangelskaya

Formation of New Criticism in Great Britain and the USA - from critical essays of A.A. Richards, E. Pound, T.S. Eliot in 1920s to the key works of ‘neocritics’ of the

American South: J.C. Ransom, C. Brooks, A. Tate, R.P. Warren are considered in the paper. An attempt to estimate the place of New Criticism in the literary theory of the XX century has been made. Having conducted the research the author comes to the conclusion that New Criticism was a bridge between traditional and postmodernist approaches to literary analysis, a preliminary stage and a part of poststructuralism and deconstruction.

Keywords: New Criticism, literature of the American South, A.A. Richards, T.S. Eliot, J.C. Ransom, text analysis.

3.15. ОБРАЗ ПОСЛЕРЕВОЛЮЦИОННОЙ РОССИИ В РОМАНЕ АЙН РЭНД «МЫ ЖИВЫЕ»

© Д.А. Назаренко

Исследование посвящено образу Советской России в первом романе американской писательницы Айн Рэнд – идеологического противника Советского государства и социализма. Главная цель исследования – проанализировать текст романа и выявить в нем мотивы и символы, который создают образ Красной России. Применив биографический, сравнительно-исторический и системно-структурный методы, автор приходит к выводу, что главными мотивами в романе Айн Рэнд являются мотивы разрушения, бессилия, фальсификации (подделки) и смерти. Основополагающая, доминирующая, структурообразующая триада романа: «живое-умирающее-мёртвое». Здесь доказывается мысль о том, что неприязненное, враждебное отношение Рэнд к послереволюционной России обусловлено не только фактами её биографии, но и теми аспектами её мировоззрения, которые позже стали основой созданной ей философии объективизма.

Ключевые слова: Айн Рэнд, «Мы живые», американская литература, эмигрантская литература, тоталитарное общество, антитоталитаризм, образ-символ, триада «живое-умирающее-мёртвое», антиутопия.

Роман «Мы живые» («We the Living») был написан Айн Рэнд в 1936 году. Американская писательница русского происхождения, автор популярного в США романа «Атлант расправил плечи» («Atlas Shrugged», 1957) описала в своём менее известном и, пожалуй, самом мрачном произведении жизнь Советской России 1920-х годов. Сама Айн Рэнд (Алиса Розенбаум) покинула свою историческую родину в 1926 году, и написанная через 10 лет книга стала результатом художественного осмысления личных впечатлений и переживаний писательницы.

Главный персонифицированный образ романа – молодая девушка Кира Аргунова, дочь бывшего фабриканта, которая вместе со своей семьёй в 1922 году возвращается в Петроград из Крыма, где Аргуновы

«пережидали революцию». История Киры во многом схожа с историей самой Рэнд, хотя писательница заявляла, что у них с Кирой больше общего в убеждениях, чем в фактах биографии.

Однако центральным образом романа является советская власть, выступающая и как сила, действовавшая в конкретный исторический период, и как воплощение универсального тоталитаризма. Взаимоотношения Киры и её окружения с этой властью становятся основой сюжета романа. События разворачиваются на фоне нищеты и голода в Петрограде. Для семьи Аргуновых положение становится ещё более тяжёлым, когда Кира влюбляется в Лео Коваленского, сына покойного белого адмирала, находясь в то же время в близких дружеских отношениях с сотрудником ГПУ Андреем Тагановым.

В романе истинное лицо советской власти показано через использование целого ряда образов и символов. К наиболее ярким и часто повторяющимся можно отнести образ поезда (связь между новой и старой жизнью), образ бесплодной пустыни и тюрьмы (вся Советская Россия). Символичное значение в структуре романа приобретают такие предметы, как примус и буржуйка – «дары революции», которые связаны одновременно и с мотивом выживания в замерзающем и голодающем городе, и с мотивом деградации. Образы-символы в романе «Мы живые» подробно анализируются в статьях К.Н. Салимовой [1] и А.В. Григоровской [2]. Своеобразным символом идеологического лицемерия становятся даже шёлковые женские чулки, которые запрещается носить советским девушкам как непозволительную, «непролетарскую» роскошь, однако это правило не распространяется на нуждающихся в сочувствии и поддержке представительниц рабочего класса Великобритании. Данное исследование, опираясь на вышеназванные статьи, анализирует функционирование в тексте более широкого круга символических образов и лейтмотивов.

Одним из центральных мотивов романа является мотив разрушения. Распад, тление, деградация в художественном мире романа становятся дефинициями нового советского миропорядка. Рэнд стремится изображать тотальное разрушение как процесс, где есть отправная точка «до» и есть результат «после». Так, например, вторая часть романа начинается с гимна Петрограду как величайшему творению рук человеческих. Воспевается грациозность и вместе с тем монументальность его архитектуры, город предстаёт как свидетельство упорного стремления человека к совершенству. Стилистический и смысловой контраст с этим патетическим описанием составляет сравнение купола Исаакиевского собора с разрезанным надвое потускневшим золотым мячиком. По прин-

ципу контраста построено и описание бывшего дворянского особняка, в котором теперь располагается Дом крестьянина:

... мраморная лестница с балюстрадой, на которую сыпался свет из огромного окна с витражом в виде рога изобилия, из которого летели розовые персики и бордовый виноград. Над лестницей висела табличка "Товарищи! Не плюйте на пол!" [3, с. 192].

С одной стороны – описание того, что осталось от былой роскоши, с другой – свидетельство намеренного разрушения и осквернения всего, что соприкасается с советской действительностью. В контексте романа «Мы живые» грязь и нечистоты становятся непременными атрибутами советского общества. Как в прямом, так и в переносном смысле. Во время чистки в институтах *заметно прибавилось кожаных курток, красных платков и шелухи от семечек подсолнуха* [3, с. 210]. Слово *чистка* здесь имеет значение 'избавление от социально нежелательных элементов', то есть людей непролетарского происхождения. Использование этого советизма рядом с упоминанием о подсолнечной шелухе создаёт неуместный и одновременно драматичный каламбур.

В тексте многократно встречается образ обвалившегося дома, который здесь выступает не только как свидетельство общего упадка и несостоятельности новой власти в том, что касается решения хозяйственных вопросов. Обвалившиеся дома символизируют, в первую очередь, разрушение привычных порядков и традиций. В частности, меняется отношение к институту семьи и брака. Советское общество свободнее смотрит на отношения мужчины и женщины, браки уже не заключаются на небесах. Зачастую брачный союз становится или выгодной сделкой, или идеологизированным жестом. Чтобы упрочить за собой славу истинного коммуниста, а заодно дистанцироваться от своего буржуазного происхождения, Виктор Дунаев, двоюродный брат Киры, женится на Марине – девушке, обладающей двумя главными достоинствами, которые высоко ценятся в новом советском обществе: комсомольским билетом и родителями-пролетариями.

Истинная комсомолка товарищ Соня буквально уговаривает Павла Серова жениться на себе, так как носит его ребёнка. Её главный аргумент – реализация задачи по воспитанию новой личности:

Подрастающее поколение – будущее нашей страны. Воспитание молодёжи является жизненно важной проблемой. У нашего ребёнка будет преимущество. Становлением его личности займутся отец и мать, являющиеся членами партии [3, с. 323].

Новые семьи создаются на непрочных основаниях, что неминуемо приведёт рано или поздно к их разрушению. Но советская реальность и

её суровые законы выживания беспощадны и к семьям традиционного уклада. Василий Иванович Дунаев готов простить сына Виктора даже после предательства. Виктор донёс в ГПУ на молодого контрреволюционера, который был помолвлен с его сестрой Ириной. В результате, влюблённые были приговорены к десятилетней ссылке в Сибирь. Ценой отцовского прощения для Виктора за совершённый им поступок могло стать его содействие как члена партии в том, чтобы Ирину и Сашу отправили в одно место заключения. Но Виктор отказывается помочь, после чего Василий Иванович отрекается от сына.

Обрушающиеся дома также представляют собой буквальную иллюстрацию того, что выражение «мой дом – моя крепость» в молодом советском государстве теряет свою актуальность. Частная жизнь граждан перестаёт являться таковой:

Как-то раз вскоре после полудня обрушился дом. <…> Вернувшись с работы, жильцы увидели свои спальни как бы выставленными для всеобщего обозрения [3, с. 172].

Это один из вариантов реализации в тексте мотива абсолютной (хоть и не добровольной) открытости частного быта человека в тоталитарном обществе – мотива, который так любили авторы знаменитых антиутопий XX века. Так, например, у Евгения Замятина в романе «Мы» (1920) люди жили в домах со стеклянными стенами, а в произведении Джорджа Оруэлла «1984» (1949) за жителями Лондона повсюду с экранов мониторов наблюдал Большой Брат.

Образ спальни, выставленной для всеобщего обозрения, эхом отдаётся в других сценах романа Айн Рэнд. Проснувшись после первой ночи, проведённой с Лео на шхуне контрабандистов, Кира увидела матроса, стоявшего в дверях их каюты и без тени смущения разглядывавшего её обнажённое тело. В порядке «уплотнения» в особняке, принадлежавшем некогда адмиралу Коваленскому, к Кире и Лео в соседнюю комнату подселили «рабочую девушку» Марину Лаврову. В ванную Марина проходила через комнату соседей, считая стук в дверь лишней формальностью. Кроме того, публичное обсуждение подробностей интимной жизни не только не осуждается советским коллективом, но даже приветствуется как свидетельство отказа новой свободной личности от буржуазных предрассудков. Тот же мотив всепроникающего взгляда советской власти реализуется в сцене обыска в комнате Лео и Киры, когда сотрудник ГПУ роется в ящиках с нижним бельём.

Мотив тотального разрушения в тексте контрастирует с мотивом строительства. Кира мечтает стать инженером, чтобы строить мосты и

дома из стекла, стали и алюминия. Партия призывает народ совместно строить счастливое будущее. Однако в реальности эти мечты и призывы превращаются в ничто. Кира лишается места в институте и не может закончить образование. Рушатся мечты пламенных революционеров об устранении классового неравенства и воцарении справедливости: в новом обществе так же есть бедные и богатые, бесправные и всесильные. Мысль о неспособности нового общества создать что-либо великое формулирует в порыве пьяной и грубой откровенности бывший балтийский матрос Степан Тимошенко:

Мы задумали построить храм. Выйдет ли у нас в конечном счёте хотя бы часовня? Нет. У нас не получится даже сортира. Мы построили затхлую кухню с одной старой печкой! [3, с. 381].

С темой разрушения традиционного, прекрасного, подлинного в структуре романа Айн Рэнд тесно переплетена тема подделок. В новой советской реальности можно подделать, заменить всё, что угодно. От товаров массового потребления до идей, чувств и эмоций. Сахар в голодающем Петрограде заменяется сахарином, помада изготавливается из жира лошадей, умерших от сапа. Подделывается и искусство. Американский фильм до того, как попасть в прокат, стараниями цензоров подвергается почти постмодернистской деконструкции, а затем собирается, склеивается, дополняется таким образом, чтобы новая редакция (в действительности, новый фильм) соответствовала советской идеологии. Ради получения каких-либо недоступных благ или просто ради выживания люди подделывают свои мысли и убеждения. Во время очередной чистки Кира должна была пройти через процедуру допроса. Последний вопрос ей задал Андрей Таганов: *Но вы ведь всегда сочувствовали советской власти, гражданка Аргунова, не так ли?* [3, с. 211] Утвердительный ответ Киры был ложью, которую хотела слышать советская власть. Но даже эта ложь не спасла Киру от отчисления из института. Мать Киры, Галина Петровна, выражает неуместные пылкие восторги в адрес советской власти как самой прогрессивной, хотя поначалу, как и большинство представителей буржуазии, не признавала за красными вообще никакой реальной власти. Причиной перемены мнения стало одно обстоятельство: она, её муж и старшая дочь устроились на работу в советские учреждения, что обеспечило их пайком и продовольственными карточками.

Поддельной зачастую оказывается и любовь. Ради спасения Лео от смертельной болезни Кира признаётся в чувствах Андрею Таганову, давно безответно влюблённому в неё. Эта ложь позволила Кире полу-

чить материальную помощь от Андрея и обеспечить Лео необходимое ему лечение в крымском санатории.

Ещё одним непременным атрибутом установившейся диктатуры пролетариата является лицемерие, которое иногда достигает такой степени правдоподобия, что почти приближается к оруэлловскому двоемыслию, то есть способности одновременно придерживаться двух противоположных точек зрения. Член партии Павел Серов, которого совсем недавно уличили в спекуляции, теперь, когда дело замяли, дабы не создавать ненужного шума и не порочить образ красной власти, с праведным гневом выступает против спекулянтов в лице своего же бывшего соучастника Лео Коваленского.

Тема разрушения и строительства естественным образом переплетается с темой жизни и смерти. В статье «Первый американский роман о Советской России: «живое» и «мёртвое» в романе Айн Рэнд «Мы живые»» А.В. Григоровская выделяет оппозицию «живое – мёртвое» в качестве сюжето- и смыслообразующей. Нам представляется возможным расширить это противопоставление и ввести третий компонент, который можно условно обозначить как «умирающее». В художественном мире романа к уровню «живого» относится парадоксально малое количество явлений, и все они носят исключительно нематериальный характер. Жизнь – это то, что мыслится, ожидается, но так и не наступает. И, согласно позиции Рэнд, не может наступить в тоталитарном государстве. Не случайно, две беременности, упоминающиеся в романе (товарища Сони и Вавы Миловской), в рамках сюжета не доводятся до стадии рождения ребёнка. Жизнь для Советской России – это то, что всегда находится вовне. Вне границ этого государства, вне реальности. Это то, к чему можно и нужно бесконечно стремиться, но достичь этого невозможно. Мечта о жизни и заклинание *мы живые* в контексте романа предстаёт как самовнушение или крик о помощи. В финале романа на пороге физической смерти Кира осознаёт, что её *жизнь была, и была только потому, что она, Кира, не сомневалась, что жизнь* ***возможна***» [3, с. 472]. Но возможность не есть данность. Это только надежда. Именно поэтому финал романа трагичен. Но, согласно Айн Рэнд, для тоталитарного общества такая трагедия закономерна:

Героям книги «Мы живые» пришлось умереть, поскольку моей задачей было показать сущность диктатуры. Если кто-то спасся от диктатуры, то это исключение. В силу самого характера диктатуры человек обречён на смерть тем определённее, чем выше его моральные качества [4, с. 72].

Если жизнь присутствует в романе только как категория мыслимая, существующая где-то вовне, то всё реальное находится в состоянии умирания или уже достигло финальной точки – смерти. Это относится ко всему, что существует здесь и сейчас – в Советской России 1920-х годов. Признаки медленной смерти могут не проявляться довольно долго. Так это было с Кирой – пожалуй, самой жадной до жизни из всех героев романа. Но постепенно всеохватная сила разрушения побеждает и её.

Даже портретная характеристика Киры меняется на протяжении романа. Кира, только что приехавшая в Петроград, достойна самых красочных поэтических описаний. Стройное, грациозное тело, геометрическая точность и одновременное очарование её движений. Глубокий, уверенный, спокойный, проницательный взгляд, которому, *чтобы разглядеть жизнь <…>, никогда не понадобятся <…> очки* [3, с. 36]. Тонкий широкий и неукротимый рот, при взгляде на который *людям вспоминалась Валькирия в гуще сражения, в крылатом шлеме и с пикой* [3, с. 37]. Её лицо описывается как *сбежавшее с мольберта современного художника, набросанное неистово, в попытке уловить и запечатлеть звучащее в нём обещание* [3, с. 36].

Но несколько месяцев тяжёлой, выматывающей, голодной жизни в Петрограде изменили её портрет:

Она <…> теперь стояла перед ним, нагнувшись над примусом, благоухая керосином и луком; её руки были скользкими от грязи; её волосы свисали вниз липкими прядями, закрывая нос, который без пудры лоснился; её красные глаза и ноздри выделялись на белом лице; её тело бессильно склонилось под грязным фартуком, который она не успела постирать; её движения были тяжёлыми и медленными, исчезла врождённая их ловкость; Кирой двигала лишь усталость [3, с. 203].

Постепенно рушится всё, что было дорого для Киры: мечты о профессии инженера, вера, что каждый человек имеет право прожить свою жизнь так, как он того хочет. По крайней мере, пока эту жизнь у него не отняли. Самым последним и самым тяжёлым ударом для Киры становится разрыв с Лео, любовь к которому составляла главный и единственный смысл её жизни все те месяцы, которые она провела в Петрограде. Процесс умирания движется к неминуемой развязке. Символично название любимой песни Киры, которая упоминается в романе несколько раз и именно её, как ей кажется, Кира слышит перед смертью – «Песня разбитого бокала». Кира сама становится таким разбитым бокалом, некогда прекрасным, но загубленным чьей-то деспотичной волей.

Эта воля – воля советской власти. Пропагандируемая ей идеология коллективизма стирает личность отдельного человека, воспринимая каждого гражданина как всего лишь «кирпичик», который должен быть использован в построении общества счастливого будущего. Это строительство требует жертвоприношений, причём на алтарь кладутся не только поверженные враги советской власти, но и её сторонники. Так, например, в тексте не раз упоминается о жестоком сопротивлении, которое оказывается советской власти в деревнях и сёлах. Часто дело доходит до убийства. Однако партия признаёт эти жертвы оправданными.

Советская власть, созданное ей новое общество, пропагандируемая система ценностей глубоко чужды мировоззрению самой Айн Рэнд, выражением которого стала созданная ею философия объективизма. Любопытно, что рупором своей точки зрения в романе Рэнд делает члена партии, сотрудника ГПУ Андрея Таганова, который на собрании партийного кружка произносит пламенную речь:

Признайтесь, что вы живёте только для себя. Называйте это целью, любовью, идеалом, наконец. Но все эти цели и идеалы – ваши, лично ваши, и ничьи другие. Каждого честного человека можно назвать эгоистом. Тот, кто живёт не для самого себя, вообще не живёт. <…> Вам не удастся поработить человеческий разум, вы только разрушите его. Вы уже сделали попытку и посмотрите, что получилось. Взгляните на тех, кого вы породили, кому позволили восторжествовать. Отбросьте самое лучшее, что есть в человеке, и вы увидите, что останется [3, с. 418].

Именно те, кому было позволено восторжествовать, привели, по мнению Рэнд, государство и общество к разрушению, деградации, гибели. Подавление индивидуальной воли и разума свободного человека просто не может привести к какому-либо иному финалу. Тему сопротивления личности тоталитарному режиму Рэнд позже разовьёт и в своём самом известном романе «Атлант расправил плечи».

В целом, образ России, который проявляется на страницах романа «Мы живые», является отражением крайне субъективного отношения Айн Рэнд к советской власти. Оно было обусловлено тем, что сама Рэнд и её семья в 1920-х годах не просто были свидетелями противоречивого периода становления молодого государства, но и столкнулись с явным примером ограничения индивидуальных прав человека со стороны новой власти. Отец Алисы Розенбаум был владельцем аптеки в Санкт-Петербурге, которая была конфискована после революции 1917 года. Отношение Рэнд к новому режиму не могло быть не предвзятым. На это

указывает хотя бы тот факт, что из всего ряда явлений и исторических фактов, которые связаны с деятельностью советской власти того периода, Рэнд для своего романа отбирает самые негативные: чистки, конфискации, обыски, допросы, классовую нетерпимость, крайне низкий уровень жизни большей части населения и т.д. Но именно такое видение послереволюционной России совпало с представлениями о ней значительной части американских читателей, что обеспечило роману Айн Рэнд довольно широкую известность в США.

Список литературы

1. Салимова К.Н. «Мы живые» Айн Рэнд как роман о Советской России // Филология и культура. 2014. № 3. С. 56–59.

2. Григоровская А.В. Первый американский роман о Советской России: «живое» и «мёртвое» в романе Айн Рэнд «Мы живые» // Политическая лингвистика. 2016. № 1. С. 144–150.

3. Рэнд А. Мы живые. М.: Альпина Паблишер, 2016. 474 с.

4. Рэнд А. Ответы: Об этике, искусстве, политике и экономике / Под ред. Роберта Мэйю; Пер. с англ. М.: Альпина Паблишер, 2012. 282 с.

THE IMAGE OF POST-REVOLUTIONARY RUSSIA IN AYN RAND'S NOVEL *WE THE LIVING*

D.A. Nazarenko

The article is devoted to the research of the image of Soviet Russia in Ayn Rand's first novel *We the Living*, written by an ideological antagonist of Soviet state and socialism. The purpose of the research is to identify and analyze motifs and symbols which construct the image of Red Russia. Using biographical, comparative-historical and system-structural methods the author concludes that the main motifs of Rand's novel are destruction, weakness, falsification and death. The dominating structural triad is 'living-dying-dead'. The article also shows that Rand's inimical attitude to post-revolutionary Russia is closely connected not only with her biography but also with her philosophical system of Objectivism.

Keywords: Ayn Rand, We the Living, American literature, emigrant literature, totalitarian society, anti-totalitarianism, image-symbol, triad 'living-dying-dead', anti-utopia.

3.16. РОМАН ДЭВИДА ЛОДЖА О ГЕРБЕРТЕ УЭЛЛСЕ: ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА И ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ СТРАТЕГИИ

© М.К. Бронич

В данном исследовании анализируется роман Дэвида Лоджа о Герберте Уэллсе «Многогранный человек» (2010), в котором проблема соотношения исторической достоверности и художественной правды выдвигается на первый план и решается писателем в пользу правдоподобного вымысла. «Опыт автобиографии» Г.Уэллса выступает как важнейший предтекст, а сам роман превращается в ревизию предтекстов. Показано, что полижанровость романа Д. Лоджа соотносится со структурой образа героя, в основе которой лежит множественность точек зрения, актуализированная как в композиции произведения, так и в его заглавии. В присущем постмодернистскому дискурсу пародийном модусе повествования проявляется авторская трактовка и оценка личности биографического героя, а сам роман представляет собой жанровый эксперимент в области биографического романа.

Ключевые слова: биографический роман, Дэвид Лодж, Герберт Уэллс, предтекст, жанр.

Беллетризованные жизнеописания, жанровые корни которых уходят вглубь веков, обрели широкую популярность в литературе двадцатого века. Сложившиеся на стыке науки и искусства, психологического романа и исторического исследования, они во многом обязаны Литтону Стрейчи, заложившему на рубеже веков жанр «новой биографии», главными особенностями которой стали изображение истории внутренней, духовной жизни героя, пристальное внимание к деталям, ирония и «дегероизация» исторической личности. Терминологические обозначения нового жанра чрезвычайно разнообразны: создаются книги, получившие название «литературная биография», «романизированная биография», «беллетризованная биография», «биографический роман» или «биофик» (literary biography, novelised biography, bio-fiction, biographical novel, biofic). Беллетризованная биография – жанр синтетический, в поэтике которого сочетаются традиционное фактографическое описание жизни героя, «беллетризация внутренней жизни героя, придающая ему культурно-эстетическую значимость» и творческое задание автора, проявляющееся в отборе, интерпретации фактов его жизни, в выборе формы для реализации «идеи биографии» – романа» [1, с. 8].

Особое место среди жизнеописаний, созданных британскими авторами, занимают писательские (литературные) биографии, книги писате-

лей о писателях. Традиция эта, восходящая к родоначальнику биографического жанра в Англии Сэмюэлю Джонсону и утвердившаяся в веке девятнадцатом (Т. Мур о Байроне, Э. Гаскелл о Ш.Бронте, Э. Форстер о Диккенсе и т.д.), обрела особый размах в конце XX – начале XXI вв., в творчестве писателей постмодернистской ориентации Питера Акройда, Энтони Бёрджеса, Сьюзен Селлерс, Эммы Теннант, Дэвида Лоджа и др.., которые увидели в «гибридности» беллетризованной биографии новые возможности для жанрового эксперимента в пору полного размывания границ между документалистикой и художественным произведением. Лодж предпочитает термин «биографический роман», «ярче передающий ощущение человеческой жизни в её непосредственном течении, нежели биографический дискурс, в котором доминирует голос биографа, а содержательное наполнение повествования зависит от наличия фактологического материала» [2].

Рассказывая о замысле «Многогранного человека» («A Man of Parts», 2010), романа о Герберте Уэллсе, «одном из наиболее интересных и невероятно талантливых деятелей культурной истории XX столетия» [2], Лодж как теоретик литературы раскрывает механику создания биографического романа, основанного на достоверных фактах, но «предлагающего иной подход к интерпретации жизни реальных людей» [2]. В этой связи особую роль играет непременный раздел книги *Acknowledgements*, включающий комментированный список источников биографии героя и биографий его современников, а также вымышленных документов, содержащих письма ряда персонажей, которые писатель вынужден был сочинить, *поскольку либо не было возможности получить оригиналы, либо такая корреспонденция представлялась наиболее вероятным способом передачи информации между теми или иными людьми. Все они частично основаны на материалах биографических источников; и ни одно из них не приписывается Г. Уэллсу* [3, с. 564].

Главным для писателя было найти романический сюжет в жизни Уэллса, и таковой нашелся в «Опыте автобиографии» Уэллса: драматическая история дружбы и вражды с семейством Блэндов на фоне разгорающегося конфликта со «старой бандой» фабианцев. В этой истории, по словам Лоджа, поразительным образом переплелись «радикальная политика, литературная жизнь и любовная интрига» [4]. Основой сюжета Лодж сделал историю любовных отношений Уэллса с женщинами, о которых он писал в своем «Постскриптуме» к «Опыту автобиографии» – «двумя женами, тремя женщинами в два раза моложе его и загадочной, ускользающей Мурой Будберг» [4]. «Дэвид Лодж, – как верно за-

мечает Блейк Моррисон, – пересказывает эту историю в пятисотстраничном биографическом романе, в котором раскрываются взаимоотношения между писателем и любовником, пророком и волокитой, постелью и книгой» [5].

В самом названии романа заключена двусмысленность, которую автор подчеркивает в эпиграфическом прологе, давая несколько словарных значений слова ‘parts’ – идиоматическое: способности или таланты (a man of many parts) и эвфемистическое: гениталии. Но чаще всего рецензенты и комментаторы предпочитают видеть лишь одну сторону книги и прочитывают ее как откровенный эротический роман, тем более увлекательный, что героем его выступает классик английской литературы и известный общественный деятель, чьи идеи и предвидения мировых событий будоражили умы на рубеже XIX–XX веков. А некоторые сокрушаются, что невозможно документально подтвердить интимные детали, которыми автор уснащает свое повествование [5].

Этапы жизненного пути Герберта Уэллса в романе действительно определяются супружескими и любовными связями, но сама история жизни, что существенно, представлена частично в форме воспоминаний угасающего писателя, в которых сугубо личное, частное невозможно отделить от публичного, профессионального, общественного. Концепция романа как продукта работы сознания полно изложена в конце первой части: *Ум – это машина времени, которая то откатывается назад вглубь воспоминаний, то устремляется вперед, пытаясь предугадать будущее, но с предсказаниями он уже покончил. Его ум достиг своего предела, и ему невыносимо смотреть вперед на надвигающийся хаос. Он оглядывается на прожитую жизнь: была ли она в целом успешна или нет? Чтобы как-то ответить на этот вопрос, нужен был некий второй голос. Тогда он может, к примеру, сам взять у себя интервью о своем прошлом, подбрасывая самому же себе несложные вопросы и давая на них пространные ответы, как бывало в те дни, когда журналисты еще проявляли к нему интерес* [3, с. 43]. Субъективность повествования подчеркивается в экспозиции: романист может приукрашивать факты и реальные ситуации «для создания эффекта», как это делает сын Уэллса Энтони Уэст: *Незамедлительно пересказывая это происшествие Джин, он несколько приукрашивает события, как мог бы это сделать романист, для усиления эффекта. В его версии Генри и официант на руках вынесли из ресторана Ребекку, дрыгающую ногами и выкрикивающую проклятья в адрес Энтони…* [3, с. 37]. Проблема соотношения исторической достоверности и художественной правды в биографическом романе выдвигается на первый план.

Роман носит ярко выраженный диалогический, полифонический характер. Он представляет собой панораму разных точек зрения на Герберта Уэллса, человека и писателя, в том числе и взгляд героя на самого себя, будь то в шутливом некрологе, напечатанном в 1935, или в разговорах с самим собою, в которых он вынужден отвечать на «неприятные» вопросы и выслушивать вещи, тщательно забытые и похороненные в глубине памяти. Внутренний голос героя меняет обличия, выступая то как симпатизирующий собеседник и интервьюер, то как дознаватель. Форма диалога (интервью, спора), появляющаяся тогда, когда герой ищет оправдания своим поступкам, моделирует процесс самоанализа и порой пародирует психоаналитические выкладки в сочинениях Ребекки Уэст.

«Дознаватель, интервьюер, собеседник» не случайно постоянно ссылается на уэллсовскую автобиографию. Подобно тому, как «Опыт автобиографии» Уэллса представляет собой «эксперимент, опыт применения жанра автобиографии для субъективного самоанализа» [6, с. 39], роман Лоджа – жанровый эксперимент в области биографического романа. Автобиография писателя выступает как важнейший предтекст, а сам роман превращается в апробацию, в ревизию предтекстов. Писатель замечал, что он взял за правило уважать известные факты, и если документальные источники дают различные версии одного и того же события, выбор его падает на наиболее правдоподобную с точки зрения романиста, потому что он предпочитает использовать «художественные методы исследования таких лакун, включая субъективный опыт участников событий» [2].

Опираясь в своем повествовании на автобиографию своего героя, Д. Лодж неуклонно подвергает сомнению надежность представленных в ней фактов. Недостоверность автобиографии как документа подробно обсуждается в беседах Уэллса с самим собой: ведь он не все рассказал в своем «Опыте автобиографии» [6, с. 367–368]. Редактирование автобиографии продолжалось и в опубликованном спустя 50 лет, согласно завещанию писателя, «Постскриптуме». Вопрошающий голос не оставляет возможности для самооправдания: *Другими словами, тебе было слишком стыдно признаться в таком поступке даже в этой якобы откровенной исповеди* [3, с. 507] .

Автобиографический факт – важная составляющая художественной литературы. Он, как правило, утаивается, видоизменяется, но неизменно обыгрывается, потому что *если пишешь о современной жизни, то ничего другого, по сути, не остается, как обратиться к собственному опыту* [3, с. 132–133]. При этом автору интересны характерные для

фикциональности формы и функции перелицовки автобиографических фактов и воспоминаний: самоирония в «Киппсе», исповедь и признание вины за напыщенные и безответственные, джингоистские заявления в начале первой мировой войны в романе «Мистер Бриттлинг пьет чашу до дна», психологическая разгрузка «В днях кометы», где *он исследовал свои чувства к Изабель после их развода, когда она повторно вышла замуж. Как всегда, изложение всего этого в форме художественного текста, в котором он волен что-то менять и усиливать, а также интерпретировать постфактум собственный опыт, было сродни катарсису* [3, с. 177].

Подобно тому, как в «Опыт автобиографии» автор включил выдержки из писем, книг, статей, отсылая читателя к своим произведениям, где он описывал тот или иной этап своего жизненного пути, Лодж в «Многогранном человеке» иллюстрирует значимые эпизоды жизни Уэллса подробным анализом его текстов, наглядно показывая, как опыт героя претворялся в художественных произведениях, и демонстрируя особенности и возможности биографического метода. Эти фрагменты предстают как развернутые литературоведческие эссе и придают книге черты литературоведческого романа. В литературоведческий роман перерастают литературные беседы Уэллса с Эдит Блэнд, детской писательницей, известной под псевдонимом Э. Нэсбит, обсуждение гендерных особенностей психологического романа с Дороти Ричардсон. Жанровые особенности романа как литературоведческого подчеркиваются и обильными цитатами из газетных и журнальных рецензий на произведения писателя.

В книге есть элементы интеллектуального романа. Например, обсуждение книги Уильяма Джеймса «Прагматизм» или уэллсовских тезисов о свободной любви и отношений полов в усовершенствованном будущем мире на заседаниях фабианского общества, или изложение Эмбер Ривз эпистемологических концепций оксфордского профессора Ф.К.С. Шиллера.

Роман Лоджа может прочитываться и как роман нравов, в котором подробно описывается литературная и окололитературная среда начала века. Даются беглые зарисовки характеров Арнольда Беннета и Бернарда Шоу, Джеймса Конрада и Форда Мэдокса Форда, Дороти Ричардсон и Харольда Блэнда, супругов Уэбб, упомянуты Констанс Гарнетт и Уильям Арчер, и многие другие. Немало страниц посвящено соперничеству литературных журналов и издательских домов. Образ Г.Уэллса представлен на широком общественно-культурном фоне, но главный

принцип литературной биографии – связь между личностью художника и его творчеством – Лодж никогда не упускает из виду.

В самом начале «Многогранного человека» выдвигается герменевтическая проблема понимания и интерпретации наследия Уэллса. Она очерчивается в спорах писателя с коллегами по перу, Дж. Оруэллом и Т.С. Элиотом, в мотиве некролога как подведения итогов, развивается в истории отношений, споров и разрыва с Генри Джеймсом. Замысел книги о Герберте Уэллсе появился у Д. Лоджа незадолго до публикации его биографического романа о Генри Джеймсе «Автор, Автор» (2004), и, вероятно, поэтому фигура мастера психологической прозы заняла такое значительное место в «Многогранном человеке», отодвинув на задний план Г.К. Честертона и Дж. Гиссинга, Дж. Конрада и А. Беннета, а отчасти и Б. Шоу, с которыми Уэллс дружил, спорил, соперничал. *Барочно экстравагантный* [3, с. 145] литературный стиль, демонстративно сдержанные аристократические манеры, уединенность жизни стареющего Генри Джеймса подчеркнуто оттеняют публицистический слог сочинений Уэллса, его склонность к публичности, открытость и свободу в общении с людьми. Лодж играет этими контрастами прежде всего на метатекстовом уровне, помещая фрагменты писем, с оценками сочинений друг друга (*Щедрая похвала старшего собрата по перу неизменно сопровождалась каким-нибудь завуалированным замечанием под видом комплимента* [3, с.143]), но не только. Сопоставляются не просто характеры и личности, сопоставляются эстетические и общественные позиции. *Задача художника просвещать и обогащать коллективное сознание посредством реализации собственного воображения в той или иной сфере искусства,* – убеждает Джеймс своего оппонента, на что Уэллс отвечает: *Я хочу изменить мир* [3, с. 223]. Сопоставление и оценка характеров даны в ироническом ключе. В присущем постмодернистскому дискурсу пародийном модусе повествования проявляется авторская трактовка и оценка личности биографического героя, в котором он, несмотря на явную симпатию к нему, подмечает тщеславие, выдаваемое за чувство собственного достоинства, эгоцентризм и определенную безответственность, объясняемые якобы «синдромом беглеца», вожделение, прикрываемое проповедью свободной любви.

Ирония заявлена и в названии романа, семантика которого уточняется определением личности. Его дает герой, уличенный рецензентом (Одеттой Кён) в искажении фактов в своем «Опыте автобиографии». Герберт Уэллс формулирует концепцию личности, полемичную по отношению и к ренессансной, и к просветительской, которая, в том числе, объясняет «редактирование» автобиографий: *Мы состоим из плохо при-*

лаженных друг к другу несовместимых граней, и сочиняем истории о самих себе, дабы это скрыть. Психологическая цельность личности есть фикция. Просто человеческая машина оснащена множеством слабо увязанных между собой систем поведения, которые управляют нашим телом и в совокупности создают ложное ощущение единой личности [3, p. 514].

Двойственное, ироничное отношение к Уэллсу проявляется и в выборе формы диалога-интервью, в котором вопрошающий внутренний голос героя порой сливается с голосом автора, формулирующего трудные, провокационные вопросы. А защищающийся Г. Уэллс, парируя удары, отнюдь не всегда находит убедительные аргументы в свою защиту. Многоликость и противоречивость фигуры выдающегося писателя подчеркивается фрагментарностью повествования. В частности, третья глава второй части демонстративно построена как собрание разрозненных фрагментов: роман с Розамунд Блэнд в разгаре, возобновление романа с Дороти Ричардсон, визит Г. Джеймса в Спейдхаус; эпизоды скандала в фабианском обществе из-за публикации «В дни кометы» и борьба Уэллса со «старой бандой» за внесение поправок к Уставу общества. Фрагменты монтируются при помощи симплоки. Фрагментарность – знак разнообразия опыта, симплока – показатель ассоциативности мышления, сопряжения объективного повествования с субъективностью восприятия героя. Лодж в комментариях к роману замечал: «Как и большинство исследователей Уэллса, я пришел к выводу, что и в творчестве, и в жизни это был человек, разрываемый противоречиями» [2].

Неоднозначность и противоречивость личности писателя обнаруживаются естественно в его книгах. Лодж неизменно подчеркивает, что в основе литературного творчества – всегда жизненный опыт художника. История создания романа «История мистера Полли» (1910), замысел которого совпал с началом разрыва с Эмбер Ривз, сопровождается соответствующим пояснением: *Книга стала своеобразным спасительным убежищем от всех треволнений его личной и общественной жизни нескольких предшествующих лет, дав возможность переплавить накопившееся раздражение и разочарование в легкую жизнерадостную комедию* [3, с. 339].

Внимание автора концентрируется не на ранних научно-фантастических сочинениях Уэллса, принесших ему успех и репутацию основоположника жанра антиутопии, а на бытовых, социальных романах (таких, как «Киппс», «История мистера Полли», «Анна Вероника», «Тоно-Бенге», «Новый Макиавелли», «Мистер Бритлинг пьет чашу до дна»), на романах, созданных в жанре утопии («В дни кометы», «Осво-

божденный мир»), и философско-публицистических книгах («Мировая утопия», «Первое и последнее», «Разум на краю своей натянутой узды», «Очерки истории» и др.), т.е. на тех произведениях, которые сам Уэллс считал важнейшим вкладом в дело переустройства мира. Здесь и вызов викторианской морали, и просветительский проект, и начертание контуров счастливого будущего, где царят свобода любви и просвещенный разум. Подробные авторские комментарии с обильными цитатами из самих текстов и критических отзывов на них в печати то и дело вклиниваются в последовательный рассказ о жизни героя и обнаруживают порой явное несоответствие возвышенных идей, проповедуемых писателем, и мелочностью его побуждений и поступков. Проблема эта релевантная именно в случае с Уэллсом, который горячо отстаивал инструментальный характер литературы как силы, преображающей сознание людей и мир. Показательна в этой связи история с романом «Мистер Бритлинг пьет чашу до дна», который стал очередным успехом писателя, потому что богоискательство героя было созвучно настроению британской публики в период войны. И Герберт Уэллс так оправдывает эту не свойственную ему религиозность: *Мне было стыдно за некоторые свои напыщенные и хвастливые заявления о войне, которые звучали в моих статьях на ее ранних этапах, и мне хотелось покаяться* [3, с. 477]. Однако шутливый псалом, посланный в это же время Ребекке Уэст[1], свидетельствует, что его богоискательство – способ достижения популярности, несмотря на все уверения, что во время создания книги он был абсолютно искренен в своих религиозных увещеваниях.

Страницы, посвященные реакции Г.Уэллса на события, предвещающие начало первой мировой войны и на саму войну, иронически развенчивают образ Уэллса-пророка, особенно в сопоставлении с Б.Шоу, и еще раз подчеркивают эгоцентризм героя, воспринимающего мировые события исключительно через призму своего «профетического дара»: *В то время, как отношение Шоу было скорее созвучно пожеланию «чумы на оба ваши дома», его самого все больше и больше охватывали яростные и глубоко личные антигерманские настроения. Положив начало войне, неумолимо грозившей поглотить весь мир, Германия надругалась над его утопическими мечтами о будущем человечества. Он чувствовал, как в нем все сильнее росла новая убежденность и новое ощущение своей миссии: германский милитаризм должен получить отпор, он должен быть повержен любой ценой* [3, с. 454].

Однако свойственная беллетризованной биографии демифологизация исторической личности компенсируется нескрываемой симпатий автора романа к своему герою. Лоджу импонирует сила духа и целе-

устремленность Уэллса, сумевшего переломить судьбу, не просто вырваться из неблагоприятных социальных условий, а стать кумиром нового поколения. Лодж искренне восхищается поразительным воображением и удивительным предвидением этого человека, предсказавшего не только многие технические изобретения, но и общественные тенденции будущего. Его покоряет его неуемный общественный темперамент и магнетическое обаяние. Поэтому под пером Лоджа Уэллс предстает скорее жертвой навязчивых поклонниц, нежели бессовестным соблазнителем юных девственниц, каким его представляют многочисленные биографии и «воспоминания». На первых же страницах романа Лодж отмежевывается от подобных явно ненадежных источников, как например, биографии Ребекки Уэст. Причем, делает это чрезвычайно изящно. После разговора по телефону с сыном о неутешительном диагнозе болезни Уэллса, она делает запись в своем дневнике (*Более всего я опасаюсь, что эта новость окажется для Энтони слишком сильным ударом. Я уже примирилась с Гербертом. Я не забыла того, как жестоко он подчас поступал со мною, но между нами до сих пор есть настоящая душевная привязанность* [3, с. 6].), которую лаконично комментирует автор: *Свой дневник она ведет не без некоторой задней мысли о своих будущих биографах, которые будут его цитировать* [3, с. 7].

Авторская позиция заявлена в композиции романа, который открывается и завершается последними двумя годами жизни Уэллса, проведенными в доме на Ганновер сквер. В эту рамку вставлен рассказ о наиболее интересном периоде жизни Уэллса, начиная с детства и заканчивая серединой 20-х годов, о котором повествуется то от первого, то от третьего лица. Герой вспоминает одну за другой женщин, сыгравших наиболее важную роль в его жизни, и размышляет о том, каким образом они влияли на его карьеру писателя и общественного деятеля, иногда способствуя её расцвету, иногда нарушая её поступательное развитие, а порой и вовсе грозя её полностью разрушить. Начальные и завершающие эпизоды позволяет автору создать иллюзию сцены, представляющей крупным планом главных участников драмы – Ребекку Уэст, Энтони Уэста, Джорджа Грегори Уэллса и его жену Маржори, а также Муру Будберг, всех тех, кто находился рядом с писателем в его последние дни. Каждый из них, по-своему, незаурядная личность, но рядом с дряхлеющим, теряющим последние силы писателем, которого Ребекка Уэст еще в середине 20-х пренебрежительно называла вкупе с Беннетом, Голсуорси и Шоу «дядюшкой» [3, с. 486], они выглядят мелкими, суетными и слабыми. Они теряются в тени «многогранного человека» и интересными становятся только в его воспоминаниях, только в связи с его

отношением к ним, будь то любовь, сочувствие, понимание, чувство вины и т.д. А в завершении книги авторский голос сначала сливается с «литературными» размышлениями Ребекки Уэст о судьбе тихо ушедшего из жизни фантаста, поражавшего воображение читателей картинами мировых и вселенских катастроф, а затем звучит как кода, акцентируя главное устремление героя – жажду преобразования мира.

Герберт Уэллс был подобен комете. Он появился неожиданно из мрака неизвестности в конце девятнадцатого века и десятки лет сиял на литературном небосклоне, вызывая изумление, восхищение, трепет и ужас, как та комета из романа «В дни кометы», которая, казалось, грозила уничтожить Землю, но, на самом деле, преобразовала её к лучшему благодаря благодатному воздействию её газового хвоста. Уэллс также ставил себе цель оставить после себя преобразованный мир, и хотя ему это не удалось (а кому еще это удавалось?), его творчество оказало большое влияние на огромное количество людей, открыв им неведомую ранее свободу воображения и глубины познания. Со временем пламя его воображения и интеллекта стало угасать, постепенно люди перестали задирать головы и заворожено смотреть вверх, а сейчас он и вовсе скрылся из виду. Но в литературной истории существуют и странные орбиты. Возможно, когда-нибудь он вновь засияет на небосклоне нашей словесности [3, с. 559].

Примечания

1. *Theological books are selling – Церковные книги нынче в цене*
   Selling like Hot Cakes – Расходятся как пирожки
   And the Breasts of my Mother Land – А груди моей отчизны
   Are tight with the Milk of the Word – Полны словесного молока
   As for me I lunch with the Liberal Churchmen – Я же обедаю с либеральным духовенством
   I dine with Bishops – Ужинаю с епископами
   Lambeth Palace is my Washpot [5, с. 478] – *Ламбетский дворец – умывальная чаша моя*

Список литературы

1. Казанцева Г. В. Беллетризованные жизнеописания В. П. Авенариуса в контексте эволюции биографической прозы. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. М., 2011. 46 с.

2. Lodge D. HG Wells: prophet of free love. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.theguardian.com/books/2011/mar/11/hg-wells-david-lodge (дата обращения 12.08. 2016).

3. Lodge D. A Man of Parts. London: Vintage Books, 2012. 565 p.

4. Paperback Q&A: David Lodge on A Man of Parts. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.theguardian.com/books/2012/feb/14/david-lodge-man-of-parts (дата обращения 12.08. 2016).

5. Morrison B. A Man of Parts by David Lodge. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.theguardian.com/books/2011/apr/10/man-parts-david-lodge-review (дата обращения 12.08. 2016).

6. Караева Л.Б. «Опыт автобиографии» Г.Уэллса как жанровый эксперимент // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. Выпуск 14. № 13(91). 2007 . С. 39–45.

A MAN OF PARTS BY DAVID LODGE: AN ANALYSIS OF GENRE AND NARRATIVE STRATEGIES

M. K. Bronich

The paper analyzes *A Man of Parts* by David Lodge (2010), a biographic novel about Herbert G. Wells, which intertwines the story of life with a profound literary discussion to weigh up the exactitude of historical fact against the authenticity of the art of fiction. An argument Lodge resolves in favour of the latter – true-to-essence storytelling. With H.G. Wells' Experiment in Autobiography being the primary source, the novel unfolds as a revision of a series of pre-texts. The analysis demonstrates that the multiple genres employed by Lodge reflect the makeup of the central figure which comes together as a combination of diverse perspectives and which is conveyed through both the composition and the title of the novel. While the underlying mode of parody inherent to postmodernist discourse provides insight into the author's interpretation and assessment of his biofictional character, the novel turns out to be a genre experiment in the biographical fictional writing.

Keywords: biographical novel, David Lodge, Herbert Wells, pre-text, genre.

3.17. АНГЛО-АМЕРИКАНСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ КОД НА ПРИМЕРЕ РОМАНА ДЭНА СИММОНСА «ПЯТОЕ СЕРДЦЕ»

© Е.А. Куликов

В разделе рассматривается роман американского писателя Дэна Симмонса «Пятое сердце» с точки зрения присутствия в нём английского и американского национального кода. Целью работы является выявление и объяснение данных кодов, их видов и разнообразных типов функционирования в тексте романа. Методы, использованные в работе: сравнительно-исторический и системно-структурный. Проанализировав роман в контексте всей творческой биографии писателя, мы приходим к выводу, что поиск национальной идентичности является структурообразующим мотивом многих романов Симмонса. Как предста-

витель молодой и этнически разнообразной американской нации писатель тонко подмечает особенности как своей нации, так и других: особенно полно это раскрывается в рассуждениях главного героя романа, Генри Джеймса, человека, одинаково хорошо знающего и английскую, и американскую нацию, но так и не сумевшего идентифицировать себя ни с одной из них.

Ключевые слова: Дэн Симмонс, Генри Джеймс, Шерлок Холмс, национальная идентичность, национальный код, культурный код.

В последнее время набирает популярность подход к изучению литературы и отдельных её произведений с точки зрения национальной и культурной идентичностей. Причём подобная методология позволяет анализировать художественные тексты как с точки зрения их автора, так и с точки зрения его персонажей (как мы понимаем, национальная принадлежность и позиция героя не всегда совпадает с авторской). Безусловно, первоначально само понятие «национальной идентичности» возникло в социологии, и для его дефиниции обратимся к одному из ведущих американских социологов конца 20 века Сэмюэлу Хантингтону: «Идентичность – самосознание индивида или группы. Она представляет собой продукт самоидентификации, понимания того, что личность обладает особыми качествами, отличающими различных субъектов друг от друга. Идентичность, как сформулировала группа исследователей, «соотносится с образами индивидуальности и отличительности («самости») и формируется (а также изменяется с течением времени) благодаря взаимоотношениям человека со значимыми персонажами из его окружения. Пока люди взаимодействуют со своим окружением, у них нет иного выбора, кроме как определять себя через отношения к другим и отождествлять обнаруженные сходства и различия» [1, с. 50]. Последняя фраза выражает очень важную идею, к рассмотрению которой мы вернёмся уже во время анализа произведения.

Помимо этого во время анализа художественных произведений невозможно проигнорировать культурные коды. Писатель живёт не в отрыве от мира искусства, которое его окружает, и оно (искусство) наравне с гражданством, этносом, расой, вероисповеданием и другими составляющими понятия «национальной идентичности» влияет на формирование индивидуальности человека. Некоторые исследователи даже вводят специальный термин для этого – национально-культурный код. Подобное понятие возникает из-за периодической невозможности разнести два этих понятия друг от друга. В частности, О.Б. Кафанова пишет: «Последовательная смена культурных парадигм сопровождалась тем или иным стилем, модой, моделями поведения. В самом общем плане эти коды имеют межкультурный характер, приобретаю-

щий национальную и индивидуальную окраску в зависимости от бытования в той или иной стране, «присвоении» тем или иным реципиентом» [2].

Как мы уже отмечали ранее, изучение национально-культурных кодов позволяет рассматривать художественные произведения не только через призму их авторства, но и через анализ их персонажей. С этой точки зрения роман Дэна Симмонса «Пятое сердце» является идеальным объектом для исследования в свете нашей темы. Сам Дэн Симмонс – американец, родившийся и проживший всю свою жизнь в США; главными героями его романа становятся писатель Генри Джеймс, американец, покинувший свою родину и проживший большую часть жизни в Англии, и мистер Шерлок Холмс, чистокровный англичанин. То есть мы сразу можем отметить 3 главных национально-культурных парадигмы, которые столкнутся в романе: американская и английская национальная идентичности, принадлежащие, соответственно, автору и Холмсу, и гибридная англо-американская национальная идентичность, присущая Джеймсу. Само понятие «гибридной идентичности» в последнее время становится предметом глубокого анализа как со стороны зарубежных исследователей, так и со стороны российских литературоведов. В частности, многие тезисы американского профессора Хоми К. Бхабхы находят своё продолжение в работах С.П. Толкачёва [3; 4], чьё внимание направлено на исследование творчества писателей-эмигрантов или писателей смешанных национальностей (Салман Рушди, Кадзуо Исигуро, Ханиф Курейши и др.). Поиск себя, поиск своей идентичности, осознание своей принадлежности к той или иной группе становятся для таких писателей важнейшим составляющим элементом их творчества. Дэн Симмонс, помимо поиска американской национальной идентичности, проявляет недюжинный интерес и к другим нациям и их менталитету, и именно с данной точки зрения нам интересен его роман «Пятое сердце».

Главным героем произведения является американский писатель Генри Джеймс, к моменту действия романа (1893 год) уже долгое время живущий за пределами своей родины и периодически переезжающий с места на место (Швейцария, Италия, Франция), но чаще всего находящийся в Англии. Роман начинается с эпизода в Париже, когда Джеймс в день своего пятидесятилетия решает покончить жизнь самоубийством, утопившись в Сене. Как известно, всё творчество Генри Джеймса можно разделить на два обширных периода: социальный реализм, а затем, после драматургических экспериментов, – новое прочтение мистической литературы и предмодернизм. При этом первый и второй период

разделили несколько долгих лет, во время которых писатель переживал острый творческий кризис – и именно в этот период мы и сталкиваемся с Генри Джеймсом как персонажем романа. Симмонс вновь применяет свой излюбленный приём, неоднократно использованный им и раньше, например, в романах «Костры Эдема», «Террор» и «Друд, или Человек в чёрном». За основу Симмонс берёт биографии известных людей и неукоснительно следует им там, где они кристально ясны и досконально известны. Но в любой даже самой подробной биографии всегда найдутся белые пятна, и вот их-то Симмонс и использует, придавая жизни персонажа новый смысл и пытаясь понять и представить, что в такие периоды могло происходить. В «Кострах Эдема» одним из второстепенных персонажей становится будущий Марк Твен, Сэмюэл Клеменс, во время своего путешествия на Гавайи, откуда он писал путевые заметки в газету, сталкивающийся с ожившими божествами гавайской мифологии; в «Друде» Симмонс реконструирует период создания Чарльзом Диккенсом его последнего, так и не оконченного романа «Тайна Эдвина Друда», причём делает это, используя приём недостоверного рассказчика (ещё один из излюбленных методов писателя), показывая все события с точки зрения друга и соратника Диккенса, не менее известного писателя того времени Уилки Коллинза.

Так и здесь: период с 1890 по 1898 год в жизни Генри Джеймса не очень подробно описан в работах его биографов. Известно лишь, что он постоянно путешествовал, словно бы пытаясь найти себе пристанище, много писал – и практически ничего из написанного не было удачным: разочаровавшись в социальном реализме, писатель обращается к драматургии, но его тяжеловесный стиль, основанный на длинных авторских описаниях и подробном освещении психологического состояния героев, никак не подходит для театра. Годом ранее умирает его любимая сестра, и он тяжело переживает одиночество. Так что само предположение, будто бы Генри Джеймс мог хотеть покончить жизнь самоубийством, не кажется таким уж невероятным. И вот в момент, когда Джеймс уже практически решился и занёс ногу над холодной ночной Сеной, он видит силуэт человека, который, по-видимому, пришёл под мост с той же целью, и когда в эту секунду проезжающий мимо трамвай освещает лицо этого человека, тот оказывается Шерлоком Холмсом. Неловкое восклицание «Мистер Холмс!» приводит к тому, что самоубийство откладывается, а новый знакомый Джеймса помимо воли того вовлекает его в такую круговерть событий, что у Генри не появляется ни единого шанса из неё вырваться. Просто пунктиром отметим тот момент, что внутри

художественной реальности романа Симмонса таким образом образуется ещё одна художественная реальность – реальность произведений Артура Конан Дойла о Шерлоке Холмсе. Холмс-персонаж «Пятого сердца» пытается постичь, не является ли он плодом воображения своего создателя, но, как настоящий детектив, помимо этого занимается и своими прямыми обязанностями, с помощью Джеймса разгадывая загадку Нью-Йоркского светского клуба «Пять сердец», один из членов которого был убит. Помощь Джеймса ему необходима потому, что тот знаком с каждым из членов этого клуба и прекрасно ориентируется в Нью-Йорке, но для этого американскому писателю, давно переставшему отождествлять себя с США, придётся вернуться на родину.

Традиционный подход к осмыслению «гибридной идентичности» предполагает, что индивидуум получает черты обеих (или нескольких) национальных идентичностей, в рамках которых он существует. Например, известный японский писатель Харуки Мураками, большую часть своей жизни живущий в США, вмещает в себя и черты родной японской национальности, и особенности приобретённой американской. Но это, если можно так выразиться, палка о двух концах: как известно, многие на родине обвиняют Мураками в том, что он предал традиции родной литературы, а в Америке наоборот отождествляют его с японским искусством. То же самое в своё время происходило и с Джеймсом: как писал Т.С. Элиот, «Генри Джеймс – это писатель, который труден для английских читателей, потому что он американец; и труден для американцев, потому что он европеец; и я не представляю себе, доступен ли вообще для других читателей» [5]. Если бы всё так обстояло только в вопросе понимания искусства – это одно дело; но так может произойти и с национальной принадлежностью и самоидентификацией: отказавшись от одной родины, человек может не обрести новую, как и произошло с Джеймсом. Живя в Америке, он не принимал новые капиталистические идеалы своей страны, поэтому отправился жить в Англию, но и там не смог ассимилироваться. Как он видел пороки американской нации, будучи в Америке, так и здесь он не мог не замечать недостатки британцев. В воспоминаниях Хэмлина Гарленда, американского писателя, бывшего в гостях у Джеймса в конце 1890-х, есть следующие строки, посвящённые его разговору с Генри: «Если бы я мог начать жизнь сначала, – сказал он тихо, устремив на меня мрачный взгляд, – то я был бы американцем. Я бы пропитался Америкой, я не знал бы других стран. Я изучал бы ее прекрасную сторону. Смешение Европы и Америки, которое вы во мне видите, оказалось губительным.

Оно сделало из меня человека, который но является ни американцем, ни европейцем. Я потерял связь с моим родным народом и живу здесь один» [5]. Отказавшись от одной родины, Джеймс не смог обрести другую и до конца жизни жил в одиночестве не только в физическом (Джеймс никогда не был женат), но и в психологическом плане.

Трагедия невозможности самоидентификации Генри Джеймса является одной из главных тем романа. Несколько глав посвящены путешествиям Джеймса по разным странам и городам, и нигде он не чувствовал себя как дома. Писатель приезжал во Флоренцию, где одно время со своей семьёй жил его брат, знаменитый психолог Уильям Джеймс; в Венецию, где в то время жила Констанция Фенимор Вулсон, единственная женщина, с которой у Джеймса были близкие к романтическим отношения; в Женеву, где пыталась излечиться от болезни его сестра; в Париж, в ранние годы его жизни ставший для него чем-то вроде земли обетованной (именно там он познакомился с двумя своими учителями и образцами для подражания, Хоторном и Тургеневым, а также был введён в круг учеников Флобера (Золя, Мопассан, Доде)), но впоследствии ставший столь же нелюбимым, как и родная Америка. Когда Холмс попросил помочь ему в расследовании и отправиться на родину, с одной стороны Джеймс всячески пытался воспротивиться этому: ему казалось, что за время его отсутствия в Америке всё стало только хуже, иммигрантов стало больше, а улицы стали ещё грязнее. Но с другой стороны, в глубине души у писателя теплилась надежда, что по возвращении на родину он вновь сможет обрести её. Однако, едва прибыв в США, Джеймс сразу подвергается разочарованию: *По правде сказать, пейзаж за окнами вагона-ресторана отнюдь не рождал ощущения родины. Деревья вдоль путей на перегоне от Нью-Джерси до Балтимора были слишком низкие и частые – явная молодая поросль между фермами. Дощатые дома не мешало бы заново покрасить. Некоторые амбары покосились. То был ковёр американского хаоса, наброшенный на слой бедности. В Англии, Италии и Франции бедность тоже была повсюду, но редко являла собой такое же покосившееся, облезлое, густо заросшее убожество. В Англии – да и почти во всей Европе Генри Джеймса – всё старое, нищее и обветшалое было* ***живописным****. Включая людей* [6, с. 60]. Будучи очень внимательным, проницательным человеком, Джеймс не может не замечать недостатки – и это мешает ему по-настоящему идентифицировать себя с любым местом и любыми людьми, где бы он ни находился. Возвращаясь к мысли Хантингтона («Пока люди взаимодействуют со своим окружением, у них нет иного выбора, кроме как определять себя через отношения к другим и отождествлять

обнаруженные сходства и различия»), необходимо сделать вывод, что Генри Джеймс определяет себя скорее через отличия от других людей, и вместо необходимого отождествления происходит противопоставление себя окружающим и, как следствие, не-отождествление. Встреча с близкими людьми – кругом «Пяти сердец»; близким другом Уильямом Дином Хоуэллсом, писателем и редактором, публиковавшим многие произведения Джеймса; Сэмюэлом Клеменсом, доживающим свои последние годы в бедности в Нью-Йорке после смерти детей и жены и разорения из-за неудачного вложения всех своих средств в модель печатного станка – приближает Джеймса к пониманию, что же такое американская национальная идентичность и какие понятия её составляют, но так и не помогает ему самому отождествить себя с американской нацией. Её метафорой становится посещение Джеймсом и Холмсом Всемирной выставки в Чикаго, открывшейся в мае 1893 года.

Власти Чикаго, отстроившие город почти с нуля после так называемого Великого чикагского пожара 1871 года, не остановились на этом и решили организовать крупнейшую на тот момент выставку в мире, чтобы показать могущество американской нации, обеспечить себе титул одного из крупнейших и самых значимых городов США и показать чудеса архитектуры, живописи и других видов искусства, собранных в одном месте. – *Господи, – выговорил Джеймс. За почти три десятилетия жизни и путешествий в Европе он навидался архитектурных чудес, так что почти все новые сооружения, которыми гордилась Америка, казались ему маленькими, уродливыми или чересчур утилитарными в сравнении с заграничными красотами. Однако Белый город застал его врасплох. Мгновение писатель мог лишь таращиться, затаив дыхание и вцепившись руками в поручень. – Господи, – повторил он. Заболоченные пески преобразились более чем в квадратную милю белых каменных улиц, умопомрачительных белых зданий, исполинских куполов, статуй, ажурных мостов, зелёных лужаек и цветников* [6, с. 479–480]. Впервые после возвращения на родину Генри Джеймс почувствовал гордость за своих соотечественников, сумевших, пусть и ради изначально корыстных целей, создать нечто удивительное и прекрасное. В частности, на Выставке планировалось установить крупнейшее в мире колесо обозрения (известный своей цепкой памятью Шерлок Холмс тут же сыплет цифрами и измерениями), освещаться выставка должна была при помощи электрической энергии, количество которой в десять с лишним раз превосходило освещение Парижской выставки 1889 года. Но когда Джеймс восторженно замечает, что он удивится, *если после окончания выставки жители Чикаго не переберутся в Белый город,*

Холмс разрушает всю магию момента и всё впечатление, которое произвела выставка на его спутника: *В таком случае они станут бездомными после зимы-другой или даже через несколько месяцев чикагских ливней. Хотя на строительство пошло много стали и чугуна – 18 тонн только на большие павильоны, как мне говорили, – а также дерева, то, что издали кажется мрамором, на самом деле – гипс. <...> Если здания регулярно красить, они могут простоять несколько лет. Однако, предоставленные власти стихий, великолепные сооружения, которыми вы любуетесь, сгниют, как свадебный пирог мисс Хэвишем, менее чем за год* [6, с. 483–484]. То, что казалось столь прочным и значительным, на самом деле оказывается фактически подделкой, призванной пустить пыль в глаза. Сам Джеймс печально замечает, что *американцы, как никто, умеют создавать метафоры своей страны. В данном случае это прекрасное и здоровое мраморное будущее – без мрамора, который придал бы ему прочность* [6, с. 484]. Как мы понимаем, чувство родства, сопричастности и гордости, которое на мгновение появилось у Джеймса, тут же исчезает – писатель осознаёт, что никогда не сможет почувствовать себя здесь своим, никогда не сможет идентифицировать себя с американской нацией, главной бедой которой становится стремление к наживе и заработку, столь быстрый отказ от идеалистических и демократических лозунгов Гражданской войны ради практицизма.

В противоположность Джеймсу Шерлок Холмс ни на секунду не перестаёт быть англичанином. Конечно, существует остающийся без авторского ответа вопрос о том, сознательный ли это выбор самого Холмса или лишь желание Конан Дойла, чтобы его персонаж был таковым – однако мы видим, что мастер перевоплощения, применяющий различные личины, меняющий акцент и вокабуляр и варьирующий даже собственные интересы, Холмс продолжает воспринимать мир как истинный англичанин. В частности, значительную часть романа Шерлок играет роль норвежского исследователя Яна Сигерсона, говорит с норвежским акцентом и даже соглашается отведать национальное норвежское рыбное блюдо, которое вызывает у Холмса полное неприятие. Генри Джеймс постоянно опасается, что Холмс будет разоблачён, ведь тот представляется прославленным альпинистом, но ни диалог с другим известным путешественником, членом круга «Пяти сердец» Кларенсом Кингом, ни разговор с будущим послом Скандинавии в США господином Воллебеком не сумел вывести Холмса на чистую воду. Холмс рассказывает множество историй о своих путешествиях по Тибету и горных восхождениях на Гималаи, а также свободно общается с послом и его семьёй на норвежском. Помимо этого, именно Холмс скрывается

под личиной Мориарти – соответственно, приобретает иную внешность, иной акцент, иные манеры и познания из совсем другой области. Но, несмотря на многообразие образов и личин, Холмс в душе остаётся настоящим англичанином – циничным, суховатым, упорным, настороженно относящимся ко всему иностранному (в частности, когда ему становится необходим проекционный аппарат, он отвергает все американские и немецкие модели и покупает именно английский прибор), содрогающимся при виде американского чая (*Холмс заказал только чай и даже не притронулся к жалкому американскому подобию этого напитка* [6, с. 61]) и т.д. Лейтмотивом всего творчества Дэна Симмонса является его мысль, что сотворить реальность можно словом; гениальные умы способны претворять в жизнь свои фантазии (самым известным примером является один из миров дилогии Симмонса «Илион»/«Олимп», который выглядит как мир «Бури» Шекспира, ставший реальным). Постоянно исследуя взаимоотношения Создателя и его персонажей, писатель уже в который раз приходит к выводу, что миры, созданные чьим-либо гением, являются ничуть не менее реальными, чем окружающая нас действительность. Поэтому будет логично предположить, что Холмс в романе Симмонса – скорее персонаж Конан Дойла, чем живой человек, и именно поэтому он является столь образцовым носителем английскости во всех её проявлениях. Живые же люди представляются гораздо сложнее, примером чему и служит образ Генри Джеймса.

Известное противостояние Англии и США как двух разных образов жизни, двух разных вероисповеданий, двух разных типов мышления, двух разных государственных строев (продолжать этот список можно до бесконечности) уже не один век является предметом интереса различных исследователей. Генри Джеймс, человек без родины, служит подтверждением того, что само понятие «национальной идентичности» является продуктом интеллектуального осмысления, а не данностью. Писатель критично относится к окружающей его действительности и людям, подмечая незаметные обыденному взгляду недостатки и достоинства (недаром в романе проводится явственная параллель в наблюдательности и критическом мышлении между писателем Джеймсом и профессиональным сыщиком Холмсом – и, надо сказать, Холмс эту дуэль не выигрывает). Англия и США в равной степени, пусть и по-своему, влияют на главного героя романа Симмонса, и ни одна нация не становится для Джеймса своей. Однако, может быть, именно эта отстранённость и дистанцированность

помогают ему обнаружить то, что незаметно изнутри, и тонко подметить многие составляющие части английской и американской национальных идентичностей.

Список литературы

1. Хантингтон С. Кто мы?: Вызовы американской национальной идентичности. М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2008. 635 с.

2. Кафанова О.Б. Национально-культурные коды: дефиниции и границы [Электронный ресурс]. – Режим доступа http://www.loiro.ru›files/users_932_ok2.doc (Дата обращения 12.11.2016).

3. Толкачев С.П. Мультикультурный контекст современного английского романа. Автореф. дис. ... д. филол. наук. М., 2003. 60 с.

4. Толкачев С.П. Проблемы гибридной идентичности в современной мультикультурной литературе // Знание. Понимание. Умение. №2. 2013. С. 177–182.

5. Елистратова А. Предисловие к книге Генри Джеймса «Повести и рассказы» [Электронный ресурс]. – Режим доступа http://royallib.com/read/dgeyms_genri/predislovie_k_knige_dgeyms_genri_039povesti_i_rasskazi039.html#0 (Дата обращения 15.11.2019).

6. Симмонс Д. Пятое сердце. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. 640 с.

ENGLISH-AMERICAN NATIONAL CODE IN THE EXAMPLE OF DAN SIMMONS' NOVEL «THE FIFTH HEART»

E.A. Kulikov

This article discusses the novel of American writer Dan Simmons «The Fifth Heart» in the context of presence of English and American national codes in it. The purpose of our work is to identify and explain these codes, their types and various functions in the text of the novel. Comparative-historical and systemic-structural methods are used in the article. After analyzing the novel in the context of the whole bibliography of the writer, we come to a conclusion that search for a national identity (not necessarily American) is structure-forming motive of many Simmons' novels. As the representative of the young and ethnically various American nation the writer subtly notices features of his and other nations: particularly full of this is revealed in reasoning of the main character of the novel, Henry James, the person who is equally well knowing both the English and American nations, but hasn't managed to identify himself with any of them.

Keywords: Dan Simmons, Henry James, Sherlock Holmes, national identity, national code, cultural code.

3.18. «АНГЛИЙСКОСТЬ» В РОМАНЕ ЧАРЛЬЗА СНОУ «НАСТАВНИКИ»

© А.*Е. Макурин*

В разделе рассматривается феномен «английскость», особое внимание которому уделяется в Великобритании на рубеже XX–XXI веков, когда проблемы национальной идентичности становятся актуальными в социальной жизни англичан. Цель работы: исследовать, как создаётся и функционирует «английскость» с помощью разнообразных концептов в романе Чарльза Перси Сноу «Наставники». Акцент делается на концепте «честной игры», являющимся сюжето- и смыслообразующим элементом в романе, но так же рассматривается и ряд других элементов, способствующих формированию «английскости». В работе используются описательный и аналитический методы, позволяющие сделать вывод о том, что последовательное отражение в романе национальной концептосферы способствует раскрытию авторской идеи о необходимости сохранения системы ценностей Нового времени.

Ключевые слова: английскость, концепт, концептосфера, Чарльз Перси Сноу, fair play.

Творчество Чарльза Перси Сноу, ученого, политика и писателя, стало заметным явлением в общественной жизни Великобритании второй половины XX века. Цикл его романов «Чужие и братья», состоящий из одиннадцати романов – «Чужие и братья» (1940), «Свет и тьма» (1947), «Пора надежд» (1949), «Наставники» (1951), «Новые люди» (1954), «Возвращение домой» (1956), «Совесть богачей» (1958), «Дело» (1960), «Коридоры власти» (1963), «Сон разума» (1968), «Последние вещи» (1970), охватывает огромный пласт времени длиной в полвека и описывает широкий социальный спектр британского общества: политиков, ученых, университетских преподавателей. Этот цикл определил заметное место Сноу в современном ему литературном процессе. Особенности структуры цикла и отдельных романов, идеологическая позиция автора и специфика его реалистической манеры письма нашли отражение в значительном ряде работ как английских, так и отечественных исследователей [1,2,3,4]. Большинство этих работ относятся к 60-90-м годам XX века и поэтому за пределами внимания остались проблемы воплощения английской ментальности, научный аппарат исследования которой был разработан на рубеже XX-XXI веков, когда проблемы национальной идентичности становятся актуальными и в социальной жизни, и в соответствующих гуманитарных исследованиях. Материалом данного доклада становится роман «Наставники» (Masters). Наряду с

романом «Дело» он вводит читателя в атмосферу университетской жизни Кембриджа с ее сложившимися консервативными традициями, со сложной иерархией ученого руководства колледжами. Студенческой среды в этих романах нет – персонажами первого и второго планов являются учителя, руководители колледжа, бывшие его воспитанники и наставники, по традиции не теряющие связи со своей «alma mater» (к их числу принадлежит и сам повествователь Люис Эллиот). Однако этот роман, безусловно, относится к жанру «университетского романа», формирование которого относится к тем же 50-м годам, когда это произведение было написано. Одним из достоинств этого жанра, во многом благодаря тому, что главными персонажами университетского романа были преподаватели, является создание некоей социальной модели. С одной стороны, она отражает состояние умов современного общества, с другой, максимально сохраняет традиции культуры прошлого. Следовательно, такие романы дают все основания для изучения на их материале специфики национальной культуры.

В исследованиях национальной концептосферы под «концептом» принято понимать абстрактные ментальные структуры, отражающие различные сферы деятельности человека. Все знания человека об объективной действительности организованы в виде концептов. Отечественный англист М.В. Цветкова в статье «Английское» приводит самые яркие примеры концептов «английского культурного мира»: это «дом, свобода, частная жизнь (приватность), здравый смысл, чувство юмора, джентльменство, честная игра, сдержанность, традиция, наследие» [5, с. 166]. Единственное исследование в указанном направлении одного из романов Ч. Сноу, детектива «Смерть под парусом» дополняет этот ряд концептами «острова», «яхты», «воды», «дома», который автор работы полагает также «национально значимыми» [6, с. 73].

Анализ текста «Наставников» заставляет обратиться к занимающему особое положение в английской культуре концепту «честной игры» («fair play»). «Fair play» означает прекрасную приспособленность игрока к игре в целом. Она регулирует отношения игрока как к своим партнерам по команде, так и с противником. «Fair play» предполагает забвение индивидом самого себя перед лицом команды и забвение команды перед лицом игры. Однако такое забвение не означает полного упразднения себя. Оно создает еще более благоприятные условия для эффективной деятельности индивида, поскольку его собственные действия соотносятся теперь с действиями игроков так, что образуют совершенную систему взаимодействий. Это интуитивное и непрерывное чувство ба-

ланса между индивидуальным и общим и составляет подлинную сущность «fair play» [7, с.58]. Концепт «честной игры» берет своё начало из спорта, причем спорта игрового, который имеет особую популярность на Британских островах. В Англии основы морального поведения определяют понятия, заимствованные из спорта, такие, например, как командный дух, честная игра, умение проигрывать. «Принято уподоблять систему человеческих взаимоотношений правилам игры; как в спорте, так и в жизни правила следует безоговорочно соблюдать» [8, с. 51].

Концепт «честной игры» является сюжето- и смыслообразующим элементом в «Наставниках». В центре повествования некий университет Кембриджа 30-х годов, который автор умышленно не называет. Вернон Ройс, ректор данного учебного заведения, смертельно болен, и теперь перед преподавательским составом стоит важная задача: выбрать нового ректора. Таким образом, интеллигентное сообщество учёных коллег превращается в поле политической войны за власть. Весь университетский совет, состоящий из 13 человек, разделяется на два лагеря, которые выдвигают на пост будущего ректора двух кандидатов: старшего наставника колледжа Пола Джего, человека обаятельного, но довольно посредственного ученого, и его противника в гонке за власть, именитого профессора, члена королевского общества Томаса Кроуфорда. В команду Джего вошли: молодой член совета Льюк Винслоу, талантливый ученый Рой Калверт, декан филологического факультета Кристл, его друг и единомышленник Артур Браун и герой – рассказчик, молодой преподаватель права Элиот. Кандидатуру Кроуфорда решили поддержать: профессор Деспард – Смит, казначей и отец Льюка Винслоу, Годфри Винслоу и молодой преподаватель Фрэнсис Гетлиф. Изначально Пол Джего имел абсолютное большинство голосов (6 против 3),однако в силу различных обстоятельств многие наставники изменили своё решение и выборы, в итоге, выиграл Томас Кроуфорд.

Концепт «честной игры» оказывает огромное влияние на предвыборные кампании кандидатов. Обе команды играют «в открытую», предельно честно общаясь друг с другом. Победа кандидата на выборах хоть и важна, но всё же вторична в сравнении с соблюдением «правил игры». Декан Кристл, слово которого имеет огромный вес в дальнейшем распределении голосов, на одном из собраний говорит следующее: *Пока что Кроуфорд проигрывает Джего. Сомневаться в этом не приходится. Я не хочу этого скрывать, чтобы вы потом не заподозрили меня в бесчестной игре* [9, с. 280].

Среди наставников, изменивших свою позицию в выборе кандидата, действует тенденция заранее предупреждать об этом своих бывших союзников. Юстас Пилброу и декан Кристл специально встречаются со своими коллегами, чтобы сообщить о решении поддерживать Кроуфорда, а не Джего. Пилброу и вовсе ради этого заранее приезжает из командировки. Лейтмотивы предельной открытости и честности способствуют раскрытию «честной игры» в романе. Предупредивший о своем решении наставник не рассматривается коллегами как предатель. Таковым полагают Рональда Найтингейла, перешедшего в лагерь соперника без предупреждения, к тому же преследующего свою собственную выгоду в этом своеобразном трансфере: он уже давно хочет стать членом королевского общества, коим является Кроуфорд, поэтому поддержка на выборах Джего ставит крест на его мечте. Преподавателей из лагеря Джего не так беспокоит тот факт, что их кандидат лишился большинства, как то, что Найтингейл нарушил «правила игры», пошёл против устоявшихся принципов.

В целом, автор показывает достаточно пассивно проходящую предвыборную кампанию. Например, и те, и другие могут рассчитывать на дополнительные голоса от ещё не определившихся лиц. Тем не менее, кандидаты до последнего момента даже не пытаются агитировать их голосовать за себя, так как подобные действия противоречат «честной игре» и это будет несправедливо по отношению к соперникам. Пассивность приводит к тому, что ни один из кандидатов не может набрать необходимое для победы число голосов, и вполне вероятен такой расклад событий, при котором ректором станет человек, назначенный епископом, а не избранный в университете.

Так же способствует раскрытию феномена «английскости» в романе и в чем – то перекликается с концептом «честной игры», безоговорочное подчинение закону и соблюдение традиций. Если дело касается этих понятий, то редкий англичанин нарушит какие – либо нормы, применив импровизационный подход к делу. Например, в 10 главе романа, во время первого собрания преподавателей после новости о болезни ректора никто из присутствующих не решается нарушить определенный план ведения собрания. Всем наставникам приходится слушать о совершенно не интересующих их в данный момент проблемах университета или финансовых трудностях. *Всем хотелось обсудить в первую очередь вопрос о ректорстве, а кое – кто просто не мог думать ни о чем другом; однако нам и в голову не пришло нарушить традиционный порядок* – указывает повествователь [9, с. 110].

Безоговорочное соблюдение закона в контексте английской традиции имеет совершенно прямой смысл. Должны соблюдаться не только нормы в целом, но и каждое слово, каждый пункт, прописанный в правилах, хотя часто эти правила граничат с абсурдом. Например, в той же главе Морис Гей требует на собрании зачитать устав касательно выбора нового ректора. На основании этого документа мы можем сделать вывод о доскональности и точности англичан при соблюдении и составлении законов и правил: *В соответствии с этими предписаниями выборы должны состояться в десять часов утра на пятнадцатый день после дня собрания, если должность ректора освободилась во время учебного триместра, или на тридцатый день после дня собрания, если должность ректора освободилась во время каникул* [9, с. 118].

Традиционность и соблюдение норм прослеживается даже в том, в каком порядке преподаватели сидят за столом: *мы принялись рассаживаться вокруг стола для совещаний в порядке старшинства – по левую и по правую руку от председателя* [9, с. 111].

Строгое соблюдение правил часто ставит англичан в неловкое положение, однако, против регламента они пойти не могут. *Этот освященный традицией порядок привел у нас к тому, что самым яростным противникам приходилось сидеть бок о бок друг с другом: Джего с Винслоу, Кроуфорду с Брауном, Найтингейлу со мной* [9, с. 111].

По сути, весь смысл романа и заключается в конфликте между устоявшимися нормами социального поведения и динамичными требованиями современной университетской и социальной жизни. Что должно быть сохранено и что утрачено – вот важнейший вопрос первого послевоенного десятилетия.

Возможно, авторская позиция получает дополнительное обоснование именно за счет элементов, присущих национальной традиции. Чувство «английскости» создается с помощью интерьера. Автор намеренно сосредотачивает внимание читателя на деталях жилища, чтобы ярче представить национальную самобытность своих героев. Роман начинается с описания комнаты главного героя Элиота, в котором особое место уделяется камину. *Присланный мне ужин я съел, читая книгу, на столике у камина. Огонь в камине ярко пылал весь день, и сейчас, хотя было уже почти десять часов, я сгреб ещё не сгоревшие угли в кучу, подсыпал новых и сдвинул их к задней стенке камина, под тягу дымохода, чтобы пламя подольше не заглохло. Из камина струился неистовый жар* [9, с. 3].

В этих трёх предложениях слово «камин» употреблено целых четыре раза. Камин, безусловно, является неотъемлемой частью английской

гостиной. Это не только средство обогрева помещения, поскольку вся Британия страдает от постоянных дождей и туманов, а центральное отопление – роскошь, доступная далеко не всем, но и некий символ единства и домашнего уюта для любого англичанина. *В морозный вечер такое жилище уменьшается до крохотного островка возле камина, и островок этот кажется особенно ласковым, потому что его окружает ледяной сумрак непрогретой комнаты* [9, с. 4].

Для английского интерьера в значительной степени характерна традиционность. Выражается она в том, что англичане в выборе мебели или других предметов быта, отдают предпочтение компонентам «типичного английского дома», под которым понимается коттедж с элементами готики и ренессанса, с парадной лестницей, дубовыми панелями в интерьерах, витражами и поднимающимися вверх рамами, коврами на полу и непременным камином в гостиной. Всё это - составляющие «староанглийского стиля», который даже в современной Англии является востребованным, а выполнение интерьера в данном стиле и вовсе свидетельствует о высоком социальном положении хозяина дома. Этот тезис подтверждается и в романе. Так, например, в двадцатой главе миссис Джего, начавшая себя считать женой будущего ректора, расспрашивает знакомых о том, где можно купить мебель восемнадцатого века, чтобы обставить парадную гостиницу Резиденции.

Продолжая тему быта, важно упомянуть и о знаменитой любви англичан к чаю. Чаепитие является особым процессом в жизни Англии. Данная традиция зарождается в первой половине XIX века, благодаря Анне VII, герцогине Бедфодской. Так как между ланчем и обедом был достаточно большой промежуток времени, Анна распорядилась сервировать для неё чай с хлебом, маслом, кексами и печеньем. Традиция быстро прижилась в обществе и стала неотъемлемой частью в жизни привилегированного класса. В романе «Наставники» чаепитие служит своеобразным началом университетского собрания. *За тридцать минут до собрания, колокол сзывал к чаю, поэтому – то мы и являлись в профессорскую без опозданий* [9, с. 109]. Данной трапезе уделяется такое внимание, что для чая и закусок предназначался отдельный стол. Сама еда к чаю, на которой автор акцентирует внимание читателя, практически не изменилась со времен Анны VII: *стояли тарелочки с маслом и блюда с хлебом – белым, серым, обдирным, изюмным, коричным, красовался заранее нарезанный гигантский фирменный торт нашего колледжа, виднелись тарелки с пирожками, пирожными и горячими кексами* [9, с. 109].

Текст романа изобилует подобными элементами повседневной упорядоченной жизни преподавателей, соответствующей традициям, заложенным в течение не одного столетия. В совокупности с центральной историей «честной игры» эти элементы обнажают авторское отношение к самой идее традиции университетского образования и быта, необходимости сохранять ее. В этом он видит возможность сохранения великих гуманитарных ценностей всей эпохи Нового времени.

Для современников автора, создающих жанровый канон «университетского романа» характерен принципиально иной подход. «Важнейшим принципом создания художественного образа в университетской прозе, с самых первых ее образцов, становится игра со стереотипами, их переосмысление. Это объясняется, безусловно, тем, что автор имеет дело со сферой производства культурно-образовательных ценностей. Тематическое поле прозы такого рода – университетская жизнь как сегмент культурно-образовательного пространства (в противовес естественному, природному), она может быть описана только с помощью вторичных культурных кодов, – кодов, присваивающих или переосмысливающих уже готовые культурные означающие», – справедливо указывает О.Ю. Анцыферова [10, с. 289]. Сопоставление «первичной английскости» романа Сноу с переиначивающей все национальные основы игрой создателей жанра, позволяет наглядно увидеть тот процесс деструкции ценностей, который начинается в 50-е годы и заканчивается принципиальным децентризмом эпохи постмодернизма в последние десятилетия века.

Список литературы

1. Аникин Г.В. "Чужие и братья" Чарльза П.Сноу как эпический цикл //Метод и мастерство. Вып.II. Зарубежная литература. Вологда, 1970. С. 220–236.

2. Ивашева В. В. Чарльз Перси Сноу // Ивашева В. Английский роман последнего десятилетия. (1950–1960). М.: Советский писатель, 1962. С. 70–97.

3. Люксембург А.М. Ч.П.Сноу и традиции критического реализма. XIX век // Зарубежная литература: Проблема метода. Л. 1984. Вып. 2. С. 135–148.

4. Плеханова Т.Г. К проблеме изучения цикла Ч.П. Сноу "Чужие и братья" // Идейно-художественные принципы в зарубежной литературе XIX–XX веков. Воронеж, 1977.

5. Цветкова М.В. Английское (English) // Межкультурная коммуникация. Системный подход. Зинченко В.Г., Зусман В.Г., Кирнозе З.И. М.: Флинта, Наука, 2002. С. 158–182.

6. Белозёрова Ирина Владимировна. Национальная концептосфера в детективном романе А. Кристи, Ч. П. Сноу, Д. Френсиса. Дис. ... канд. филол. наук. Воронеж: ВГПУ, 2006. 167 с.
7. Мадариага С. Англичане. Французы. Испанцы. СПб.: Наука, 2003. 248 с.
8. Гунина, Л.А. Социально-регулятивный концепт «fair play» – «честная игра» в английской лингвокультуре // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия «Лингвистика». 2009. № 2. С. 50–57.
9. Сноу Ч.П. Наставники // Избранные произведения в 2-х томах. Т. 1. М.: Прогресс, 1978. 336 с.
10. Анцыферова О. Университетский роман: жизнь и законы жанра // Вопросы литературы. 2008. № 4, С. 264–295.

ENGLISHNESS IN CHARLES SNOW'S NOVEL *THE MASTERS*

A.E. Makurin

The article deals with the phenomenon of Englishness and special attention is paid to this phenomenon in the UK at the turn of 20-21st centuries when the problems of national identity have become topical in the social life of the British. The purpose of this work is to investigate how Englishness is created and how it operates using a variety of concepts presented in Charles Percy Snow's novel *The Masters*. The emphasis is placed on the concept of "fair play", which is a crucial part of novel's plot and main idea, but the study also considers a number of other concepts that contribute to the formation of Englishness. Using descriptive and analytical methods the article comes to conclusion that the elements of Englishness presented in the novel help the author to provide his idea about the necessity to preserve the value system which was developed by the Modern Era.

Keywords: Englishness, concept, conceptual sphere, Charles Percy Snow, fair play.

3.19. ИНОКУЛЬТУРНЫЙ КОД В РАССКАЗЕ С. РУШДИ «ГАРМОНИЯ СФЕР»

© О. И. Чуванова

В разделе рассматриваются западный и восточный культурные коды в творчестве британского писателя индийского происхождения Салмана Рушди. Анализ произведён на материале рассказа «Гармония сфер» («The Harmony of The Spheres»), вошедшего в сборник рассказов С. Рушди «Восток, Запад» («East, West»). Рассматривается двойственная реализация западного (английского) и восточного (индийского) кодов через призму человека, пребывающего на границе двух культур, а также возможность синтеза двух культурных кодов. Отмечается, что в данном рассказе в рамках западного кода конципирована игра и

мифологизация западного сознания; в то время как восточный национальный код представляет иррациональное начало, недоступное логическому осознанию и разрушающее его. В работе применяются компаративный, герменевтический методы, а также метод «close reading».

Ключевые слова: С. Рушди, Восток, Запад, инокультурный, код, игра, миф, рациональный – иррациональный.

Рубеж XIX–XX вв. – переломная веха в развитии межнациональных отношений, в том числе – в переосмыслении западной и восточной идентичности, а также их взаимодействия. Весь двадцатый век можно обозначить как постепенную смену вектора: западное стремление к экспансии и освоению периферии сменяется желанием представителей Востока, «очарованных» романтикой и богатством западного мира, приблизиться к этому желанному центру. Стремление восточного мира слиться с западной культурной системой приводит не только и не столько к равноценному обмену культурным опытом, сколько к укреплению болезненной и непрерывной связи, сохраняющейся в течение многих поколений. К концу XX века и рубежу XX–XXI вв. Восток начинает осознавать ущербность идеи отрицания своей идентичности, что наиболее полно отражается в литературе. Особый интерес в данном контексте представляют произведения писателей, пребывающих на границе Востока и Запада. Иногда их называют «андрогинными» вследствие их двойственности, принадлежности и Западу, и Востоку.

В данной статье рассматривается рассказ одного из наиболее известных английских писателей современности с восточными (индийскими) корнями Салмана Рушди «Гармония сфер» («The Harmony of the Spheres»), который вошёл в сборник рассказов «Восток, Запад» («East, West», 1994). Рассказ интересен самой постановкой вопроса об инокультурном коде: в произведении инокультурность выражается не только и не столько в национальной принадлежности персонажей, сколько в самом процессе осмысления идентичности как таковой, а также в стремлении избавиться от рамок единого национального кода. Третью часть сборника, которую и открывает данный рассказ, некоторые исследователи рассматривают в качестве синтеза Востока и Запада и их сосуществования на обыденном уровне. Актуализируются межчеловеческие отношения, согласно американскому писателю Роберту Кооверу, центральными понятиями становятся «любовь, семья, дружба» («love, family, friendship») [1, пер. наш – О. Чуванова]. Фигурируют образы, связанные с трудностями взаимопонимания, разрушением целостности человека, который необдуманно пересекает черту иного. По мнению

Р. Коовера, рассказы в третьей части приобретают более реалистический оттенок и, что становится особенно важным в контексте двойственного восприятия с точки зрения Востока, Запад как первоначальная «земля обетованная» для мигрантов с Востока начинает утрачивать былую привлекательность: «…Or else, the West has lost its magic» [1].

В центре повествования – близкие друзья: индиец Хан и англичанин (валлиец) Элиот Крейн, а также их жёны – врач Мала, уроженка Маврикия, и английская журналистка Люси, воспитанная в Бомбее. Повествование в рассказе ведётся от имени человека Востока, индийца Хана, который находится в поисках культурной принадлежности и целостности. Но не меньший интерес представляет в рамках поиска гармонии фигура Элиота Крейна, персонажа, пребывающего в состоянии игры со своей идентичностью и культурой и вовлекающего в эту разрушительную игру и остальных героев рассказа.

Рассказ начинается с самоубийства Элиота, страдающего шизофренией. Шизофрения в обычном значении есть не что иное, как раздвоение личности. Интертекстуальный уровень рассказа заставляет предположить продолжение гамлетовской (западной) темы безумия как составного элемента английского культурного кода, чуждого восточному мировосприятию. С другой стороны, речь также идёт и о пребывании на границе рациональности и интуиции, одной из базовых дихотомий в отношениях Запада и Востока.

Но особое значение в данном случае приобретает не результат – суицид, а путь к нему и обстоятельства смерти, объясняющие именно такой исход. Англичанин Элиот Крейн – учёный, занимающийся написанием труда по оккультным наукам под названием «Гармония сфер» («The Harmony of the Spheres») [2, с. 130]. Литературный труд как акт реализации/творения себя самого, безусловно, может рассматриваться в качестве созидательного элемента. Однако Элиот для самореализации и поисков идентичности выбирает вовсе не характерную для Запада тему: восточные оккультные науки, противопоставленные западному рацио.

Проблема познания иного с позиций логического и рационального (которых явно недостаёт для контроля) становится всё более запутанной пентаграммой, зашифрованным кодом, взломать который без ущерба для себя человек, лишённый прочной опоры, не может. Название несостоявшегося научного труда Элиота («Гармония сфер») отсылает к балансу и равновесию, к теории древнегреческих философов, к учению о музыкально-математическом устройстве космоса, сформированному трудами античных мыслителей. Таким образом, название заявляет о космическом, а космос – это и есть воплощённая гармония, упорядо-

ченный хаос. Тем не менее, парадоксально, но именно работа над гармонией лишает Элиота рассудка. Рассказчик сравнивает стремление Элиота к запредельному, иррациональному, не поддающемуся западной логике эзотерическому знанию с демоном, который словно материализуется в больном воображении англичанина и неотступно следует за ним по пятам *But he had met a demon once and ever since that day he and Lucy had been on the run* [2, с. 126] (*Когда-то Элиот и сам встретил демона, и с тех пор они с Люси всё время были в бегах*) [3, с. 129].

Естественным представляется желание Крейна побороть «болезнь» с помощью западной логики. Он здраво рассуждает о своём заболевании и даже пытается разработать лекарство от него: *I'm also working on a simple cure for paranoid schizophrenia* [2, с. 130] (*я попутно нашёл способ лечения шизофрении*) [3, с. 134]. В рассказе подчёркивается, что Элиот впервые столкнулся с «демоном», подходя к завершению своей работы, что может быть истолковано и как приближение к некой границе, пересекать которую не следует *Eliot met his demon for the first time when he was finishing The Harmony of the Spheres* [2, с. 135] (*В первый раз Элиот увидел своего демона, когда уже почти закончил «Гармонию сфер)* [3, с. 139]. Инокультурный код, представленный мистическими восточными учениями, становится неодолимой преградой для сознания западного человека.

Важно отметить и такой ключевой для западного метропольного сознания посыл, как стремление к обладанию, – причём не только материальными благами, но и запредельным знанием Востока. Индиец Хан высказывает мысль относительно веры Крейна в потустороннее: *Eliot was not the hyper-rationalist he claimed to be. His immersion in the dark arts was more than merely scholarly. But because of his brilliance, I took him at his own estimation. 'Just open-minded,' he said* [2, с. 136] (*Элиот отнюдь не был тем суперрационалистом, каким хотел показаться. Интерес к чёрной магии в нём был больше, нежели интерес сугубо научный. Но голова у него работала великолепно, и я верил его оценкам. «Я держу ум открытым», – говорил он)* [3, с. 140]. Таким образом, становится ясно, что Элиотом движет не чистый научный интерес, а вечная жажда нового, реализующаяся в западном ключе: метафизическая «колонизация» таинств, не присущих европейскому/западному сознанию.

В рассказе Элиот – не единственный представитель Запада, персонифицирующий изощрённое европейское сознание, а также некую культурную шизофрению, культурное раздвоение (стремление к уходу во внутренний мир, а также интеллектуальное сопротивление реальности). Таковой является и первая любовь Хана – аспирантка Лаура, зани-

мающаяся исследованием писателей-модернистов и внезапно утратившая рассудок во время семейного празднества. Предмет исследования Лауры – творчество Джойса и французский антироман Н. Саррот и А. Роб-Грийе. Эта литературная отсылка к Джойсу и антироману аллюзивно отмечает присущую литературе модернизма игру с сознанием, подсознанием и языком как средством коммуникации. Игра Джойса с языком (в «Поминках по Финнегану», как известно, задействованы слова и корни примерно 70-ти языков мира) тождественна шизофреническим играм разума Элиота, когда тот стремится подчинить себе иррациональное начало путём научного исследования. И «Улисс», и «Поминки по Финнегану» Джойса подчёркивают также космичность и мифологичность сознания и мира, что явственно говорит и об отождествлении собственной жизни героя с мифом. Мифологизация сознания европейского человека равна отрицанию его истинной жизни, а также его культурной принадлежности. Вовсе не случайно в перечислении трудов, изучаемых Элиотом, появляется имя мага Гендальфа, персонажа Дж. Р. Р. Толкина *Pentangles, illuminati, Maharishi, Gandalf*... [2, с. 137] (*Пентакли, иллюминаты, Махариши, Гэндальф…)* [3, с. 142], а в текст рассказа попеременно вводятся отсылки к несуществующему топосу.

«Улисс» Джеймса Джойса отсылает читателя и к мотиву странничества: данная черта глубоко заложена в европейском, а у́же – в английском характере. Западная система мировосприятия отличается своей топографической открытостью, что в определённом смысле оправдывало стремление к открытию и захвату новых земель и континентов. В то же время восточная система самоценна: истинное самопознание автаркийно и не имеет ничего общего с физическим перемещением / странствием, так как не стремится к столкновению с чужим. Необходимо отметить, что странничество в XXI веке качественно преобразовалось: загадкой для человека западного толка становятся сегодня глубины подсознания. Идея «человека играющего» («homo ludens») Й. Хёйзинги в современном понимании реализуется у Рушди в играх сумасшедшего англичанина не только со своим сознанием: попутно он втягивает в эту рискованную и опасную игру близких людей.

Позиция рассказчика, индийца Хана, представляет иной фокус зрения: наивный и неуверенный в себе Хан предпочитает довериться сумасшествию друга и, скорее, найти опору в другом человеке, нежели взять на себя роль ведущего. Отмечается утрата Ханом своей идентичности, его желание оставаться ведомым с единственной целью – влиться в инокультурное (западное) общество. При этом его друг Элиот представ-

ляет собой типичное для Запада патернальное начало, берущее на себя роль учителя. Изначальной основой отношений индийца и англичанина становится иррациональный оккультизм, «тёмные искусства»: *But in the case of Eliot and me, I do know, really. It was that old black magic. Not love, not chocolate: the Hidden Arts* [2, с. 137] (*Но я точно знаю, почему подружились мы с Крейном. Нас сблизила добрая старая чёрная магия. Не конфеты, не любовь, а именно Тёмное Искусство)* [3, с. 142]. Парадоксально, что именно западный человек учит восточного иррациональности, тогда как индиец буквально спасается бегством от подобного преодоления барьера между явным и скрытым знанием: …*the seductive arcane which drove Eliot Crane out of his mind almost ensnared me as well* [2, с. 137] (…*соблазны, которые свели его с ума, едва не погубили и меня)* [3, с. 142]. Запад, как предводитель, завоеватель и колонизатор, стремится поглотить и восточное неискушённое сознание: так Элиот втягивает в оккультный водоворот доверчивого Хана.

Рассказчика отпугивает «тёмное искусство», и в конечном итоге он предпочитает быть плохим учеником, нежели погибнуть: *Reader: I flunked the course… …I survived* [2, с. 138] (*Ах, читатель, я был плохой ученик… Зато я остался жив*) [3, с. 143]. Тема саморефлексии, поглощающей и разрушительно действующей на сознание западного человека, имеет явные переклички не только с «Гамлетом» Шекспира. Идея сумасшествия, идея некой поглощающей тьмы *иного* прослеживается и в творчестве таких английских писателей, как Дж. Конрад («Сердце тьмы»), Э. Форстер («Путешествие в Индию»), Р. Киплинг («Знак зверя») и др. При этом западная интеллигибельность, слишком много берущая на себя, осмеливается посягнуть на познание запретного и погибает.

Восток и Запад и в этом рассказе Рушди явно противопоставлены друг другу. Это выражается и во внешности главных персонажей: портрет Элиота отмечен явным ведьмовским колоритом *He had wild red hair and a laugh like an owl's hoot and was as thin as a witch's stick* [2, с. 126] (*Элиот был тощий, как ведьмина палка, волосы у него были ярко-рыжие, а смех напоминал уханье совы)* [3, с. 129]. При этом постоянно подчёркивается агрессивность англичанина в противовес мирной и беззлобной натуре индийца: *I was involved in fringe theatre, race relations and anti-war protests. He weekended on the country-house circuit, killing animals and birds* [2, с. 136] (*Я любил передвижные театры, диспуты о расовых отношениях и антивоенные митинги. Он тратил все выходные на деревенской охоте, лишая жизни птиц и зверей)* [3, с. 141]. Любовь ко всему оккультному, столкнувшая их вместе (в этом же ключе – и

намёк на любовное влечение Элиота к Хану), противопоставлена тайным (и вполне земным) любовным отношениям англичанина с женой индийца, Малой. Это предательство ранит рассказчика, ещё раз подчёркивая пропасть между Востоком и Западом: «So, here it came: the collapse of harmony, the demolition of the spheres of my heart» [2, с. 146] («Это был конец гармонии, крушение сфер» [3, с. 153]).

Женские образы также немаловажны в контексте повествования. Рассказ начинается с описания поведения англичанки Люси, жены Элиота: некогда воспитанная в Индии, дочь владельца бомбейской компании, она была знакома с Ханом ещё в детстве и, встретившись с ним в Англии, продолжает испытывать к нему тёплые чувства. Люси верна мужу и остаётся с Элиотом и во время его попыток сбежать от «демона», и даже тогда, когда сама становится для Элиота объектом подозрений. Но после смерти мужа Люси выходит замуж за обычного, прозаичного («совершенно неинтересного») человека и уезжает с ним в Америку. С одной стороны, Соединённые Штаты – это дальнейший путь на Запад, в самую его сердцевину, к ещё большим его соблазнам, агрессии и безумствам. С другой – Люси, выросшая на побережье Аравийского моря и знающая Восток не понаслышке, пережив травматические отношения с безумным Элиотом, создавшим в своём сознании пугающий Восток, – эта Люси, во-первых, возвращается к своей западной идентичности и, во-вторых, выбирает человека ничем не примечательного, словно ставит точку в отношениях с *иным*, непознаваемым Востоком.

Мала же (жена Хана) представляет совершенной иной типаж: *a grey-eyed fellow-alien in granny glasses named Mala* [2, с. 129] (*сероглазая спокойная студентка медицинского факультета)* [3, с. 132]), а далее – доктор, и этот женский образ вписывается в европейскую среду благодаря её занятиям естественными науками. Нельзя не отметить особенность её «пограничного» положения: *She was a ninth-generation child of indentured labourers brought from India after the black exodus that had followed the end of slavery* [2, с. 139] (*она вышла из семьи, покинувшей Индию во время негритянского исхода, который последовал за освобождением негров, и не знавшей рабства в течение восьми поколений)* [3, с. 145]). *She has a doctor's unsqueamishness and practicality* [2, с. 140] (*Нещепетильная и практичная)* [3, с. 146], Мала остаётся чужой в западном мире, а её стремление к твёрдой, рациональной опоре предаёт её восточные корни и в конечном итоге вовлекает и её в безумие Элиота. Оксюморонное по сути сравнение пылкости Малы с водами океана *And the warm dark tides of the Indian Ocean rose nightly in her veins* [2, с. 140],

(*А по ночам чувствовал поднимавшееся в ней изнутри тепло тёмных волн Индийского океана)* [3, с. 146] также намекает на иррациональность восточного мировосприятия, а в облике женщины – на неуправляемость женского стихийного начала, которое на Востоке (особенно в рамках тантризма) рассматривается как божественная, животворящая сила.

Будет справедливо предположить, что рассказчик в определённой степени – альтер-эго писателя (С. Рушди), для которого также жизненно важным становится осознание своего культурного кода. Однако ментальный выбор героев рассказа усложняется и взаимовлиянием двух культурных основ. Для индийца Хана трудность составляет и познание себя в инокультурной западной среде, и принятие какой-либо идентичности: Хан определяет своё состояние как неприкаянность, избавиться от которой могут помочь «запретные знания» ‘*forbidden knowledge’ I thought I’d found another way of making a bridge between here-and-there, between my two othernesses, my double unbelogning* [2, с. 141] *(“запретных знаний”…которые были тогда мне необходимы, чтобы, наконец, навести свой собственный мост между нездешним и здешним, соединить обе сущности и избавиться от неприкаянности)* [3, с. 147]. Итогом этих поисков национальной / культурной принадлежности, а также полноценной коммуникации с *другим* (западным) становится как раз «неприкаянность» героя и пребывание вне обеих культур, вне обобщений и ярлыков-стереотипов. Нельзя не отметить и тезис о «запретной самости», к обретению которой стремится Хан, и осознание которой игнорирует Элиот Крейн: *With his help, I hoped, I might make a ‘forbidden self’* [2, с. 141] (*Я мечтал обрести, наконец, с помощью Элиота «запретную» самость*) [3, с. 147]. Таким образом, заветная «гармония сфер», к достижению которой стремятся и рассказчик-индиец, и его английский друг, в конечном счёте, оказывается недостижимым благом.

Список литературы

1. Coover Robert. There’s No Place Like Oz [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.nytimes.com/books/99/04/18/specials/rushdie-eastwest.html (дата обращения 15.11.2016).
2. Rushdie S. East, West. London: Vintage, 1995. P. 125–146.
3. Рушди С. Восток, Запад. СПб.: Амфора, 2009. С. 127–153.

THE WESTERN AND EASTERN CULTURAL CODES IN S. RUSHDIE' S SHORT STORY *THE HARMONY OF THE SPHERES*

O.I. Chuvanova

The article deals with the western and eastern cultural codes in the literary work of the British writer of Indian origin Salman Rushdie. One of the short stories, precisely – *The Harmony of The Spheres*, one of the narratives constituting the collection of narratives by S. Rushdie under the title *East, West* is being analyzed. Consideration has been given to the dual realization of the western (English) and eastern (Indian) codes through the spectacle of the person being on the edge of two cultures, as well as to the possibility of the synthesis of two cultural codes. It has been observed that in the analyzed short story in terms of the Western code the game and the mythologisation of the western consciousness are being conceptualized, while the eastern national code represents the irrational, which is both unattainable and destructive for logical conscious. In the paper the comparative, hermeneutic and "close reading" methods have been used.

Keywords: S. Rushdie, East, West, othercultural, code, game, myth, rational – irrational.

3.20. РЕЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА ДЖЕЙН ОСТЕН В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СОВРЕМЕННЫХ АНГЛОЯЗЫЧНЫХ АВТОРОВ

© Ю.Г. Ремаева

В данном разделе изучается восприятие творчества Джейн Остен современными англоязычными авторами. Предпринимается попытка выявить и классифицировать корпус литературных произведений, основанных на классическом наследии писательницы. Рассматриваются работы профессиональных и непрофессиональных авторов. Историко-литературный, культурно-исторический и систематический методы помогли приблизиться к задачам и целям исследования и сделать определенные выводы. Интерес современных англоязычных писателей к жизни и романам Остен велик. Это выражается в создании большого количества романов-продолжений, самостоятельных сочинений «по мотивам», а также фанатской литературы. Авторы данных произведений по-своему делают шаг от традиций «высокого» классического искусства до новых тенденций в рамках массовой литературы.

Ключевые слова: восприятие творчества Джейн Остен, современные англоязычные авторы, романы-продолжения, фанфикшн, мэшап, новые термины, литературные тенденции.

На протяжении двух столетий литературоведы изучают произведения английской романистки Джейн Остен (1775–1817). Ее литературное творчество, как и сам жизненный путь, не оставляют равнодушными ни читателей, ни критиков. Само имя писательницы окутано множеством загадок и домыслов. Ее репутация в мире литературы формировалась непросто.

Последние два десятилетия вызвали новую волну неподдельного интереса к жизни и творчеству английской писательницы. Прав английский прозаик и критик Мартин Эмис, сказавший однажды, что в ее романах «….все находят себе игровую площадку», а «для каждого поколения читателей и критиков ее книги обновляются сами собой» [1, с. 306].

Что касается творческого наследия Джейн Остен, ее труды не только читаются, изучаются и анализируются, но и, несомненно, служат вдохновением для целой плеяды современных англоязычных писателей, их способов творческого восприятия и многочисленных интерпретаций. Романы писательницы постоянно переиздаются. Им подражают; современные авторы берутся за продолжения и развивают идеи полюбившихся художественных произведений писательницы. «Джейнистами»[1], то есть поклонниками творчества Остен, создаются совершенно новые литературные работы «по мотивам» остеновских сюжетов. Ставятся радиопостановки, появляются новые экранизации ее романов[2], выходят и фильмы, рассказывающие о ее жизни. Существуют фанклубы и многочисленные Интернет-страницы – образуются сообщества почитателей таланта писательницы. Кроме того, проводятся ежегодные фестивали, совершается паломничество в город Бат, где находится Центр Джейн Остен. Стоит заметить, что и академическое остеноведение в Великобритании развивается весьма продуктивно.

Чем романы Остен завораживают их почитателей? Почему именно ее труды, из всей кагорты талантливых британских писательниц, заслужили такое пристальное внимание со стороны поклонников – авторов и читателей, многие из которых становятся ее соавторами? Однозначного ответа, безусловно, не существует. Например, Торнтон Уайлдер, американский прозаик, драматург и эссеист, пытаясь понять, в чем ее секрет, высказал неоднозначную мысль. «Романы Джейн Остен как будто состоят из презренных истин. События в них пустяковые донельзя. Но мастерство ее настолько совершенно, что секрет непостижим; вглядывайся сколько угодно, тряси, разбирай – все равно не поймешь, как это сделано» [1, с. 301]. Привлекателен ее дух «английскости»; интересно

изображение повседневного уклада, бытоописание, которое писательнице удавалось очень хорошо. Она умело рисует внутренний мир своих персонажей. Нам импонирует мягкий юмор, ирония, с помощью которой она передает свое авторское отношение к происходящему. Романтическая составляющая ее работ также привлекательна. Более того, сюжет романов вращается вокруг женщин, их забот и проблем, а также вопросов ухаживания, влюбленности и брака. Это близко многим современным читательницам.

Совершенно очевидно, что литературный процесс не стоит на месте. Литературное творчество принимает самобытные формы. Произведения становятся более адресными. Издательский рынок планеты каждый день представляет новые книги. Возникают новые жанры и новые термины. В современную эпоху технологических достижений и развития стредств массовой коммуникации – популярности киноиндустрии, повсеместности Всемирной Паутины, активного книжного бизнеса – появляются авторы, создающие свои произведения на основе классических, и таким образом популяризирующие классику – в рамках массовой литературы.

В настоящее время корпус литературных работ, на которые Джейн Остен вдохновила современных англоязычных авторов, огромен, он насчитывает несколько тысяч подобных произведений, с оговоркой, что большинство из них – фанатские тексты, а не книги профессиональных авторов. Как бы то ни было, хотелось бы сделать попытку если и не подробной систематизации, то хотя бы обзора подобных творческих трактовок.

В первую очередь, речь идет об опубликованных книгах, написанных профессиональными авторами. Они продаются в книжных магазинах и приносят коммерческую прибыль. Эти профессиональные художественные произведения зачастую противопоставляются фанфикшену. Фанфикшн – литературное творчество поклонников произведений популярной культуры, создаваемое на основе этих произведений в рамках интерпретативных сообществ (фандомов) [2]. Фикрайтеры, то есть авторы таких сочинений, являются поклонниками оригинальных произведений. Как правило, фанфики создаются и размещаются в Сети Интернет для чтения другими почитателями определенных книг и фандомов. Эта читательская аудитория должна быть «подготовленной». Их авторы – непрофессиональные писатели, поэтому они не претендуют на публикацию и не ставят перед собой цель получить коммерческую прибыль, а лишь находят для себя способ творческого самовыражения. Американский писатель, журналист и критик Лев Гроссман заметил «Они – обычные поклонники, но не молчаливые диванные потребители медиа.

Культура обращается к ним, и они отвечают ей на ее же собственном языке» [3].

Рассматриваемые произведения могут быть классифицированы по нескольким характеристикам, например, по способу создания или по соответствию оригиналу. Все произведения, написанные профессиональными авторами и авторами-любителями, можно отнести к следующим основным категориям. Это приквелы (то есть предыстории) и сиквелы (продолжения, описания последующих событий) непосредственно оригинальных романов, в которых сохранены герои и их имена, а также историческая эпоха. Это не только романы-подражания, но и рассказы о дальнейшей судьбе отдельных персонажей или свой взгляд на некоторые эпизоды романа-оригинала, в которых события разворачиваются в одной и той же вымышленной вселенной и хронологически связаны друг с другом. Например, в романе "Mr. Darcy's Daughters" (Elizabeth Aston, 2003) рассказывается о приключениях дочерей четы Дарси. Фактически, романы-продолжения представляют собой проверенную концепцию, а потому успешны.

Существует целый пласт самостоятельных произведений, в которых за основу берутся романы Остен. Однако место действия и исторический период являются иными, а персонажи появляются под другими или частично измененными именами, хотя при этом их характеры, мотивы и поступки прослеживаются. Могут быть отголоски оригинальной истории; общая сюжетная линия бывает сохранена, в той или иной степени, фрагментарно. В романе "Possibilities" (Debra White Smith, 2006), отсылающем читателей к роману «Доводы рассудка», героиня, дочь обеспеченных родителей, не может связать свою судьбу с мужчиной более низкого социального статуса.

Некоторые истории предстают перед читателем в некой смешанной форме. Это может быть «кроссовер» (crossover), в котором «переплетаются» несколько произведений, или «спинофф» (spin-off) – книга, чьи герои или вымышленный мир были ранее использованы в другом произведении. Ныне популярен «мэшап» (mash-up), сочинение, которое представляет непосредственно классическое произведение и добавленный в него свой авторский фрагмент, в котором возникают неожиданные сюжетные повороты, появляются новые персонажи, и их судьба может меняться, пишется свой финал, добавляется новая тематика; происходит изменения некоторых отрывков авторского текста или они получают новое осмысление, т.д. Яркими примерами мэшапов являются "Sense and Sensibility and Sea Monsters" (Ben H.Winters, 2009), "Pride and Prejudice and Zombies" (Seth Grahame-Smith, 2009), "Northanger Abbey

Angels and Dragons**"** (Vera Nazarian, 2010), **"**Mansfield Park and Mummies" (Vera Nazarian, 2009), "Emma and the Vampires" **(**Wayne Josephson, 2010). Впрочем, современные авторы, выбравшие такое построение своей работы, честно указывают и имя автора оригинального произведения – во избежание обвинений в плагиате и желания выступить в качестве соавтора классика.

Если говорить о повествовательной структуре романов-продолжений и некоторых мэшапов, то в них возможно другое развитие событий. Вот какие варианты предлагаются в сиквелах «Гордости и Предубеждения»: встреча Дарси и Элизабет Беннет происходит не на балу, Дарси прерывает свою многолетнюю дружбу с Бингли, Элизабет сразу же разбирается в своих чувствах к Дарси, Джейн не выходит замуж за Бингли, Шарлотта Лукас превращается в зомби, Мистер Коллинз совершает самоубийство. Например, в фанфике "Lullaby" (Dawn R., 2011) автор рассказывает о добровольном побеге Джорджианы с Уикхемом. Часто писатели меняют характер персонажей. Читатель наблюдает за менее добросердечной Элизабет, более серьезной Лидией, более высокомерным Дарси. Обаятельный подлец Уикхэм встает на путь исправления, а лишь «мелькнувшая» в романе заурядная Китти раскрывается как интересная личность. Такая переориентация весьма занимательна. Любопытен также авторский прием «перенос внимания», когда в центре повествования оказываются второстепенные или даже эпизодические персонажи. Среди таковых мы видим Кэролайн Бингли, Мэри Беннет, мистера Коллинза. Новелла "Strange Marriage of Ann de Bourgh" (Skylar Hamilton Burris, 2005) яркий тому пример.

В независимых произведениях, созданных «по мотивам», действие может разворачиваться не столько в предвикторианской или викторианской Англии, но и в другой стране – например, в Канаде или Австралии. Такой выход за границы заданного хронотопа переносит читателя в другой исторический период – 20-е или 60-е годы прошлого столетия, наши дни. Герои произведения становятся людьми другого социального статуса и профессии – учеными, детективами, врачами, юристами, художниками, музыкантами и студентами. В фанфике "The Whole World and you" (Lia06, 2008) героиня Лиззи Беннет преподаватель, а Уилл Дарси партнер в крупной юридической форме. В новых произведениях могут присутствовать разнообразные мотивы, такие как готика, сверхъестественное/паранормальное, призраки, зомби, вампиры, оборотни; сказочные элементы (ведьмы, драконы), элементы научной фантастики (обмен телами, путешествие во времени). Названия говорят здесь сами

за себя – “Jane Goes Batty” (Michael Thomas Ford, 2011), “Mr. Darcy’s Bite” (Mary Simonsen, 2011), “Georgiana and the Wolf” (D.J.Clawson, 2007), “Jane and the Canterbury Tale” (Stephanie Baron, 2011).

Что касается формы написания, некоторые романы написаны в форме дневника. Герои следующих «дневников» делятся с нами своими наиболее сокровенными мыслями и переживаниями: “Henry Tinley’s Diary” (Amanda Grange, 2011), “The Private Diary of Mr. Darcy” (Maya Slater, 2007), “The Journal of Jane Fairfax” (Charlotte Grey, 1983). Эпистолярный жанр популярен среди некоторых работ. Например, эпистолярный роман-сиквел “More Letters from Pemberley” (Jane Dawkins, 2007), представлен в виде переписки сестер Элизабет и Джейн в период замужества.

Современные авторы получают большой простор для воображения. Их изобретательность проявляется и в других аспектах. Для многих созданных произведений характерен жанровый сдвиг. Отдельные произведения могут создаваться в виде пародий. Некоторые работы отличает черный юмор. Это довольно остроумные сочинения, которые, к сожалению, теряют свое комическое своеобразие при переводе. Не обходятся продолжения и самостоятельные книги без сцен насилия, сцен эротического характера, более откровенных эпизодов и даже темы однополой любви. Яркий пример эротизации – роман с лейсбийскими мотивами по роману «Эмма» “Kissing Emma” (Gemma Harbourne, 2016).

Как правило, по названию книги читатель, знакомый с классическим наследием Остен, понимает, что данная вещь отсылает нас к определенному роману. Например, “Searching for Captain Wentworth” (Jane Odiwe, 2012), “Murder at Mansfield” (Lynn Shepherd, 2010), “Northanger Alibi” (Jennie James, 2012), “Emma knows all” (Laura Briggs, Sarah Burgess, 2015), “The Dashwood Sisters’ Secret of Love” (Rosie Rushton, 2005). Хотя многие авторы продолжений не выносят в название аллюзию на произведение Остен: “The Last Best Kiss” (Clair LaZebnik, 2014), “The Second Chance” (Joana Starnes, 2013), “If only” (Jeanneaileen, 2008).

Фабула всех шести «главных» романов Остен и некоторых ее менее известных работ, такой как «Лэди Сьюзен», послужила источником для сиквелов или самостоятельных историй. Все же, роман «Гордость и предубеждение» по-прежнему остается самым любимым среди британских читателей. Он воодушевил авторов на создание не сотен, но нескольких тысяч новых литературных произведений, конечно, учитывая весь массив фанфикшн. Авторы не хотят расставаться с полюбившимися им героями: “Mr. Darcy takes a wife: pride and prejudice continues”

(Linda Berdoll, 2004), Pamela Aiden “Duty and Desire: Fitzwilliam Darcy, Gentleman” (Pamela Aiden, 2007), “Pemberley. Or Pride and Prejudice continues” (Emma Tennent, 2016), Phyllis Furley “The Darcys: Scenes from a Married Life” (Phyllis Furley, 2004), “Mrs. Darcy’s Dilemma” (Diana Burchall, 2004), “The Sequel to Jane Austen’s “Pride and Prejudice”: Trust and Triumph” (Norma Gatge-Smith, 2004), “The Truth about Mr. Darcy” (Susan Adriani, 2011).

Без сомнения, самый известный самостоятельный роман, основанный на данном произведении Остен, написан британской журналисткой и писательницей Хелен Филдинг в конце девяностых – это роман «Дневник Бриджит Джонс», ставший настоящим культурологическим феноменом. Для его создания Филдинг «позаимствовала» некоторые элементы сюжета. Читатели отметили свою симпатию к героине, великолепный юмор, увлекательное повествование, актуальные темы. Критикам пришлись по душе литературные реминисценции. При этом есть и прямые упоминания самой Остен и ее творчества. Бриджит и ее друзья часто пересматривают лучшую экранизацию романа – шестичасовой сериал Би-Би-Си 1995 года. В эпоху популярности киноиндустрии появление фильма только увеличило популярность романа.

В свою очередь, именно благодаря роману «Дневник Бриджит Джонс» появилось британская женская проза «новой волны» – «чиклит» (Chick Lit), остроумные романы, рассказывающие о жизни женщин в современном мегаполисе. Авторы данной женской прозы (Сара Харрис, Фиона Уокер, Хелен Данн, Дженни Колган, Индия Найт и многие другие) берут за основу «формулу Бриджит», но менее явно могут отсылать нас к романам Остен; нельзя не обратить внимание на эту преемственность. Например, Мелисса Натан (Melissa Nathan) в 2000 году выпустила свой «чиклит» - роман – “Pride, Prejudice and Jasmin Field”. В нем наблюдательный читатель без труда обратит внимание на схожесть в характерах персонажей. В центре повествования – неунывающая лондонская журналистка Джасмин Филд, ведущая рубрику в женском журнале, и принимающая участие в благотворительной постановке романа «Гордость и Предубеждение».

Сама идея разного рода «переделок», переработки готовых сюжетов, бесспорно, не нова. К слову, книга, вышедшая в 1914 году “Old Friends and New Fancies: an Imaginary Sequel to the Novels of Jane Austen” писательницы Сибил Бринтон (Sybil Brinton) считается самым первым сиквелом ее романов. Осмысленную «вторичность» можно оценить как удачный литературный прием для одних авторов или как литературные

эксперименты для других. В любом случае, новая версия книги продлевает жизнь ей и художественному миру авторской вселенной.

Проза английской писательницы служит ориентиром для многих авторов, которым близки ее удачные литературные «формулы». Таким образом, с помощью подобного креативного прочтения Дж. Остен современные англоязычные авторы по-своему сделали шаг от традиций «высокого» классического искусства до новых тенденций массовой литературы и культуры.

Примечания

1. Благодаря английскому писателю и критику Джорджу Сейнтсбери возник термин «джейнисты» (“Janeites”), который первоначально появился в 1894 году в его вступительном слове к новому изданию романа Остен «Гордость и предубеждение». В XX столетии Д.Р. Киплинг закрепил термин, опубликовав сборник рассказов “Debits and Credits” (1926), один из которых получил название “The Janeites”.

2. В 2016 году вышел новый фильм (режиссер У. Стиллман) – экранизация неопубликованного при жизни Остен эпистолярного романа «Леди Сьюзен». Правда, эта изящная ироничная экранизация позаимствовала название – «Любовь и дружба» – у другого малоизвестного рассказа писательницы-подростка, написанного в 1790 году и также имеющего эпистолярную структуру.

Список литературы

1. Фаулер К. Д. Книжный клуб Джейн Остен. М.: Эксмо, 2006. 320 с.

2. Фанфикшн: литературный феномен конца XX – начала XXI века (творчество поклонников Дж.К. Ролинг). Автореферат дис…канд.филол.наук. Калининград: РГУ им. Иммануила Канта, 2009 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.dissercat.com/content/fanfikshn-literaturnyi-fenomen-kontsa-xx-nachala-xxi-veka-tvorchestvo-poklonnikov-dzhkroling#ixzz4W3bECHcP (дата обращения 15.10.2016).

3. Лекция: творческие перспективы. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://avalanche-inn.ru/article.php?id=8 (дата обращения 05.11. 2016).

4. Томалин К. Жизнь Джейн Остен: Биография М.: Колибри, Азбука-Аттикус, 2013. 448 с.

5. Сидорова О.Г. Жизнь как роман – или как пьеса? Рец.на книги: Томалин К. Жизнь Джейн Остин: биография / пер.с англ. А.Дериглазовой. / Пер.с англ. А.Дериглазовой. – М. Колибри, Азбука-Аттикус, 2013. 448 с.

6. Кононова А.С. Восприятие и переработка творчества Джейн Остен во второй половине XX – начале XXI века (экранизации, мэшапы, фанфики)» // Гуманитарные науки. Литературоведение. Полоцкий государственный университет. 2012. № 10. С. 25–29.

7. Nathan M. Pride, Prejudice and Jasmin Field. Piatkus Publishers Ltd., London. 280 c.
8. Грэм-Смит С., Остен Дж. Гордость и предубеждение и зомби. М.: Астрель, 2010. 445 с.
9. Филдинг Х. Дневник Бриджит Джонс. М.:Гелеос, 2005. 352 с.
10. Derbyshire writers guild. Fantasia gallery. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.dwiggie.com/toc/index.php?id=F (дата обращения 10.09.2016).

PERCEPTION OF JANE AUSTEN'S CREATIVE WORK BY CONTEMPORARY ENGLISH-SPEAKING WRITERS

U.G. Remaeva

The article under consideration examines the perception of J. Austen's creative work by contemporary English-speaking writers. The author of the paper makes an attempt to bring to light and classify the complex of Jane Austen-inspired fiction.

Keywords: perception of Jane Austen's creative work, contemporary English speaking writers, sequels, fanfiction, mash-up, new terms, literary trends.

3.21. АНГЛИЙСКИЕ РЕАЛИИ В НЕОВИКТОРИАНСКОМ КИНО: ОТ *«ILLUSTRATED LONDON HERALD»* ДО *«GOLF SALE»*

© Ю.С. Скороходько

В данном разделе будут рассмотрены английские реалии как важная составляющая неовикторианского кино. На материале анимационного фильма П. Лорда и Д. Ньюитта «Пираты! Банда неудачников» определим, какие английские реалии здесь присутствуют, и какую роль в неовикторианской картине они выполняют. Для достижения целей, поставленных в статье, были использованы типологический, культурно-исторический, сопоставительный методы, а также интертекстуальный анализ. Автор статьи приходит к выводу, что П. Лордом и Д. Ньюиттом были привлечены как современные, так и исторические реалии. Они являются инструментом, помогающим режиссёрам выразить свое критическое отношение к периодам правления королевы Виктории и Маргарет Тэтчер, а также ностальгию по собственной молодости. Реалии в фильме «Пираты! Банда неудачников» часто несут в себе скрытый смысл, что делает процесс их «расшифровки» достаточно непростым, а сама картина характеризуется многоадресностью.

Ключевые слова: неовикторианство, неовикторианское кино, викторианство, П. Лорд, Дж. Ньюитт, «Пираты! Банда неудачников», реалия, многоадресность.

Характерной чертой неовикторианского мультипликационного фильма П. Лорда и Дж. Ньюитта «Пираты! Банда неудачников» («The Pirates! Band of Misfits», 2012) является присутствие английских реалий. Задача нашего исследования – определить, какие реалии английской жизни присутствуют в мультипликационной ленте и какую роль они в неовикторианском кино выполняют.

Исследование показало, что реалии в фильме «Пираты!...» могут быть разделены по хронологическому принципу на викторианские и современные. Среди реалий XIX в. мы отмечаем, например, ономастические: королева Виктория (Queen Victoria), (вице-) адмирал Коллингвуд ((vice-) Admiral C. Collingwood), ученые Чарльз Дарвин (Charles Darwin) и Джеймс Глейшер (James Glaisher), корабль «Бигль» (HMS Beagle), Лондонское королевское общество / Лондонское королевское общество по развитию знаний о природе (Royal Society / The Royal Society of London for Improving Natural Knowledge) и др. Такие реалии помогают зрителю соотнести происходящие события с определённой эпохой – английской историей XIX в. Особую роль здесь играет образ королевы Виктории: она символизирует время, которое принято называть периодом викторианства. Виктория изображена в фильме пародийно, что объясняется критическим отношением режиссёров к правительнице, её характеру, манере вести себя и управлять страной. Виктория, которую называли ‘Mother of the Empire’, построила великую империю, сыграла выдающуюся роль в истории Великобритании, в связи с чем ей неизменно отдавали должное как в XIX в., так и в последующие времена [1]. В то же время королева обладала сложным характером: в мультфильме П. Лорда и Д. Ньюитта она капризна, надменна, нетерпелива, не выносит проявлений слабости и неисполнительности, иногда бывает жестокой.

Не менее важны в мультфильме фигуры Чарльза Дарвина и Джеймса Глейшера. Они – учёные и их присутствие призвано напомнить зрительской аудитории о месте, которое наука и её достижения занимали в английском и мировом обществе XIX в.

Избрав юмор, иронию, сатиру и пародию основными инструментами, с помощью которых авторы фильма подходят к изображению героев и происходящих в картине событий, воссоздают культурную, политическую и общественную обстановку викторианской Англии, её традиции, знаковые образы и символы, П. Лорд и Дж. Ньюитт представляют фигуры Джеймса Глейшера и Чарльза Дарвина с комической, пародийной точки зрения. Чарльз Дарвин полностью посвятил себя науке, он отпра-

вился в плавание на корабле «Бигль» и занимался описанием *нового вида усоногих рачков 'пигафора'* [2]. Служение Дарвина науке столь верно и беззаветно, что даже на пороге гибели – в момент, когда пираты готовы бросить Чарльза за борт, – он проводит наблюдения за погодой и пытается описать её в научном дневнике. Дарвин подводит итоги своей жизни как учёного и размышляет о важности его вклада в науку.

Мультипликационный портрет Чарльза Дарвина обладает свойствами образа исследователя, характерными для современной литературы. Так, в неовикторианском и стимпанковом художественном мире часто можно обнаружить образ «сумасшедшего учёного» – учёного-безумца, учёного-преступника, учёного-маньяка, способного ради совершения научного открытия и славы на любые антигуманные и противозаконные эксперименты. Данный персонаж может состоять на службе у государства, финансовых корпораций или вести жизнь отшельника, целиком посвятив себя цели величайшего, но ужасного научного эксперимента. Архетипом такого героя является образ Виктора Франкенштейна М. Шелли, а также многочисленные литературные и кинематографические интерпретации классического персонажа и готического романа английской писательницы в целом. Не случайно дом Чарльза Дарвина, куда он приводит своих новых друзей, как будто списан с образа готического замка: лунной ночью пираты подъезжают к кажущемуся пустым, пугающим, тёмным и мрачным дому-чертогу, похожему на логово чудовища. Словно в подтверждение догадки зрителя о скрытой опасности, исходящей от Дарвина, один из пиратов тихо произносит: *People who live alone are always serial killers* [3] (‘*Одинокие мужики всегда серийные убийцы*!’) [2].

В то же время в фильме П. Лорда и Дж. Ньюитта образ сумасшедшего учёного и его безумный эксперимент пародируются. В ленте Чарльз Дарвин пытается очеловечить шимпанзе: обезьяна живёт в доме учёного и выполняет функции дворецкого – открывает дверь хозяину и гостям, принимает пальто, подает напитки. Дарвин учит животное выражать человеческие мысли и эмоции; оно умеет отвечать на вопрос или просьбу людей, показывая определённые слова или фразы, записанные в блокноте. Дарвин: *Yeah, I had this theory. I thought that if you took a monkey, gave him monocle and cover up his gigantic unsightly ass, then he'd cease to be a monkey and become more of a* ***“manpanzee”*** [3]. (‘*У меня была теория. Я думал, что если взять обезьяну, дать ей монокль и прикрыть её огромный волосатый зад, она из обычной обезьяны превратится в “****челопанзе****”, если угодно*’) [2]. В этом фрагменте режиссёры

иронизируют над самоуверенностью учёного XIX в. и верой человека того времени в своё всемогущество, способность покорить и подчинить природу, возвыситься над ней и Богом. Мы можем предположить, что П. Лорд и Дж. Ньюитт иронизируют также и над теми, кто считает, что один лишь костюм джентльмена может сделать из кого угодно человека благородного.

Воссозданию в мультипликационном фильме атмосферы английского учёного мира XIX в. помогает изображение торжественного заседания «Лондонского королевского общества по развитию знаний о природе», на котором демонстрируются последние научные достижения и открытия. Так, Джеймс Глейшер представляет свое изобретение – метеорологический воздушный шар, а другой учёный показывает опыты с электричеством и его воздействие на мозг человека. Как известно, на рубеже XVIII–XIX вв. подобные эксперименты вышли за пределы науки и приобрели широкую известность и популярность в обществе. Их результаты активно обсуждались не только академическим сообществом, но и обычными людьми; возникает новое направление научной и философской мысли – «гальванизм», оказавшее влияние на культуру и литературу того времени. Выход в свет уже упомянутого нами романа «Франкенштейн, или Современный Прометей» М. Шелли – пример такого влияния.

Ещё один ученый, участвовавший в заседании Королевского общества, пытался собрать кубик Рубика. По нашему мнению, этот фрагмент фильма, с одной стороны, придает картине определённый комический эффект, а, с другой, отсылает зрителя уже не к реалиям XIX, а конца XX века, когда эта популярная развивающая головоломка была изобретена. Искажение исторической реальности в данном случае позволяет режиссёрам напомнить современникам о недавнем европейском и английском прошлом, о том, чем жило, интересовалось и что волновало общество 1970-х – 1990-х годов.

Улыбку у зрителя вызывает использование во время заседания Королевского общества аппарата, призванного оценить вклад учёного в английскую науку – так называемого *«applause-o-meter»*. Он представляет собой механизм, существовавший в реальности, но не в викторианские времена, а гораздо позже – в Великобритании конца 1980-х годов. [4]. Applause-o-meter был частью чрезвычайно популярного английского теле- и радио талант-шоу *«Opportunity Knocks»*, ставшего одним из знаковых явлений XX века – его первые выпуски звучали на радио ещё в далеком 1949 г. [5]. Задача applause-o-meter была в том, чтобы по степе-

ни громкости аплодисментов зрителей в студии определить победителя программы. Похожую функцию механизм выполняет в мультфильме «Пираты!...», с той лишь разницей, что здесь он, как уже было сказано выше, измеряет заслуги учёного перед научным сообществом.

Привлечение в картину applause-o-meter выражает ироничное отношение режиссёров к тому, какое место в общественной жизни викторианской Англии занимала наука. Деления на циферблате аппарата, обозначенные как *rather fusty, quite polite, raised eyebrows* и, наконец, *ladies fainting* подчёркивают: викторианцев – и мужчин, и женщин – чрезвычайно сильно занимала наука. Более того, она представляла собой модное явление: люди следили за научными открытиями, восхищались учёными своего времени, а демонстрация экспериментов и открытий превращалась в увлекательное шоу. В то же время applause-o-meter вызывает явные ассоциации с современностью, однако это воздействие на аудиторию скорее относится к взрослой, подготовленной её части, нежели к детской.

В мультфильме «Пираты!...» изображается место на въезде в Лондон, вызывающее явные ассоциации с исторической реалией – легендарным уголком на берегу реки Темза, именуемом *«Execution Dock»*. Именно здесь Капитан пиратов встречает своего старинного друга Алого Моргана. В наказание за свои пиратские злодеяния тот был помещён в железную клетку и подвешен над речной водой. Известно, что с XIV в. в Англии разбойников, совершивших преступления в море – пиратов, убийц, контрабандистов – наказывали в *«Execution Dock»* [6]. Преступивших закон казнили через повешение на укороченной верёвке, что делало их гибель долгой и мучительной. Затем в назидание другим трупы обмазывали дёгтем и вывешивали в железных клетках вдоль русла Темзы. Образ Алого Моргана ассоциируется с самым известным пиратом, казнённым в *«Execution Dock»* – Капитаном Киддом, ставшим прообразом одного из пиратов в романе Л. Стивенсона «Остров сокровищ». В 1701 году Капитан Кидд был предан смерти, после чего его тело в дёгте провисело в железной клетке более 20 лет [7].

Последнее повешение в *«Execution Dock»* было осуществлено 16 декабря 1830 года, т.е. семью годами ранее восхождения королевы Виктории на престол. Тем не менее, мотив казни пиратов в *«Execution Dock»* был включен режиссёрами в картину, поскольку, как нам кажется, с точки зрения авторов такой способ наказания преступников вполне соответствует тому, который могла бы избрать правительница: общеизвестно её непримиримое отношение к любому проявлению беспорядка,

отступлению от закона и норм поведения в обществе. Королева была склонна к проявлению жестокости, а потому включение в мультипликационный фильм образа Алого Моргана, заключённого до конца его дней в железную клетку, помимо прочего, является средством воссоздания образа королевы Виктории, принципов ее правления и портрета викторианской эпохи в целом.

В анимационной ленте о собственном помиловании Капитан пиратов узнаёт из *«Illustrated London Herald»*, представляющем собой аллюзию на известный лондонский журнал XIX в. «The Illustrated London News» – первое в мире иллюстрированное еженедельное полиграфическое издание и знаковое явление викторианской культуры [8].

Ассоциации с одним из печатных символов современности – популярным британским журналом о новостях из жизни знаменитостей «Hello!» – вызывает издание, которое держит в руках Чарльз Дарвин; оно называется *«Ahoy!»*. Присутствие в фильме журнала с таким наименованием, с одной стороны, демонстрирует иронию режиссёров по поводу массового увлечения современной молодежи горячими новостями и сплетнями о жизни так называемых «звёзд» культуры и искусства. В то же время, известно, что, повышенный интерес к всякого рода сенсационному был присущ и викторианцам. С другой стороны, слово *«Ahoy!»* ассоциируется с героями картины – пиратами, поскольку такое слово является термином – морским пиратским приветствием [9].

В мультфильме присутствуют предметы и явления, которые не играют существенной роли с точки зрения развития действия, однако их присутствие в ленте может быть решающим. Такие предметы, выступающие в роли на первый взгляд неприметного фона или декорации, становятся фактором, позволяющим поделить зрителя на массового и высокоинтеллектуального. Массовый зритель или дети, которые следят исключительно за веселыми приключениями главных героев, скорее всего не обратят внимания на вещи, требующие от них более глубоких знаний по британской истории и культуре, а в случае, если обратят, то едва ли смогут их верно расшифровать.

В противоположность массовой аудитории, зрителей внимательных и образованных неожиданное (если мы говорим о детском фильме) появление таких предметов и явлений настраивает на более глубокий и основательный просмотр фильма. Мультипликационная лента, от которой изначально не ждут скрытых смыслов, как оказывается, напоминает некую компьютерную игру, где участника в любом, самом неожиданном месте поджидает ловушка или увлекательная головоломка, без разрешения которой невозможно продвижение вперед и полноценное ви-

дение картины происходящего. Без преувеличения скажем, что высокоинтеллектуальные зрители с готовностью принимают вызов режиссёров и с азартом вступают в процесс выискивания то тут, то там спрятанных культурологических загадок и работе по их разгадыванию. На первый взгляд незаметные и кажущиеся неважными детали фона, тем не менее, исподволь воздействуют на такого зрителя, сообщают ему соответствующий исторический и культурный контекст, реконструируют английскую реальность, тем самым, вызывая ассоциации с британской действительностью. Они подстегивают аудиторию к активному просмотру, анализу и размышлениям о проблемах общества, политики и культуры, а также подсказывают дальнейшее развитие событий. Так, рядом с пристанью, куда причаливает корабль Капитана пиратов, зритель может заметить постоялый двор под названием *«Kick your head inn»* и щит *«Golf Sale»* у его входа. В наименовании гостиницы заложен каламбур, основанный на одинаковом звучании предлога *in* (‘в’) и существительного *inn* (‘гостиница’, ‘постоялый двор’). Старшее же поколение английских зрителей сразу же узнает фразу *kick your head in*. Она является частью знаменитой речёвки британских футбольных фанатов и хулиганов 1960-х – 1970-х годов *You're Gonna Get Your F***ing Head Kicked In.* Выражение *kick your head in* приобрело настолько широкое распространение в молодежных кругах, что позже оно было взято в качестве названия песни американской панк-группы «The Riverdales» «Kick your head in».

Как нам кажется, включение П. Лордом и Дж. Ньюиттом в свой фильм таких достаточно узких и специфичных аллюзий, свидетельствует о нескольких важных моментах. Во-первых, об осведомлённости режиссеров о стиле жизни молодых британцев последней трети XX в., и в первую очередь тех, чьи ранние годы были в большей степени наполнены весельем и буйством, чем сидением за учебниками. Такая осведомлённость позволяет нам предположить – и это во-вторых, – что, скорее всего П. Лорд и Дж. Ньюитт в юности сами относились к числу таких подростков, а потому, испытывая ностальгию по собственному весёлому и разудалому прошлому, возрождают его в своем творчестве. В-третьих, включение подобного аллюзивного ряда поддерживает общий «пиратский» дух картины.

Позднее, в XXI веке, выражение *kick your head in* нашло приложение в более широких сферах жизни Великобритании. Зритель, знакомый с современной английской культурой понимает, что обыгрываемая в названии лондонской гостиницы фраза получила известность и распространение, став частью одного из девизов *Keep calm and...* (наиболее

известно выражение *Keep calm and carry on* – '*Сохраняйте спокойствие и продолжайте в том же духе'*). Данное английское изречение стало знаковым в культуре второй половины XX–XXI века. Впервые оно появилось на британских агитационных плакатах в начале Второй мировой войны, а в 2000 году один из таких постеров был случайно обнаружен в магазине подержанных книг. С тех пор надпись на нем приобрела невероятную популярность и стала использоваться в производстве различной сувенирной продукции, превратившись в коммерчески успешный лозунг [10; 11].

Знаменитое выражение породило большое количество вариаций, среди которых был лозунг *Keep calm or I will kick your head in*; в мультипликационном фильме он призван помочь зрителю соотнести происходящее не только с прошлым Великобритании, но и с её сегодняшним днем.

Для «расшифровки» надписи на щите *«Golf Sale»* требуются ещё более глубокие знания о британской культуре – искусству граффити. *«Golf Sale»* – настенный рисунок знаменитого во всём мире граффити-художника современности, известного под псевдонимом Бэнкси (Banksy). Мы предполагаем, что П. Лорд и Дж. Ньюитт хорошо знакомы с искусством художника, а возможно и с ним самим, поскольку все они родом из Бристоля [12; 13]. Однако П. Лорда, Дж. Ньюитта и Бэнкси объединяют не только общие корни. Как нам показалось, режиссёрам нравится то, что создает Бэнкси, они испытывают определённое его влияние и с удовольствием включают аллюзию на творчество граффити-художника в свой мультфильм.

Знакомство с работами П. Лорда, Дж. Ньюитта и Бэнкси приводит нас к мысли о том, что у троих художников схожий взгляд на жизнь и подход к творчеству. Рисунки Бэнкси, анализируемый нами фильм «Пираты!...» свидетельствуют о нестандартном, независимом, протестном, анархичном и эпатирующем зрителя способе создания художественного мира. П. Лорда, Дж. Ньюитта и Бэнкси сближают антибуржуазные, антивоенные, антиимпериалистические и анархистские убеждения в жизни и искусстве. По нашему мнению, такие их взгляды сложились ещё в молодости, в бурные 1970-е – 1990-е годы. Художники воспитывались на анархичной, роковой и панковой культуре Великобритании и до сих пор не потеряли юношеский задор и протестное отношение ко многим общественным явлениям. В этой связи, на наш взгляд, не случайно, что в мультфильм, в котором представлены обе противоположные и противоборствующие стороны социума – королева Виктория как олицетворе-

ние государственной системы и порядка и пираты – символ свободы и анархии, включается одна из работ Бэнкси. Людям, знакомым с искусством художника, известно, что граффити *«Golf Sale»* впервые появилось на улицах Бристоля и носило антимилитаристический характер. Этим граффити Бэнкси протестовал против навязываемой государством грубой силы и военщины, а также против превращения современного социума в общество потребления [14; 15].

В свою очередь рисунок Бэнкси был аллюзией на важное с точки зрения создания портрета современного Лондона и Великобритании в целом событие. В 2002 году под давлением жалоб со стороны крупных торговых центров Вест-Энда, лондонский суд попытался запретить некоему Эндрю Уэллсу – владельцу дисконтного магазина «Golf Sale», торгующего оборудованием для гольфа и расположенного невдалеке от дорогих магазинов, – привлекать к работе молодых людей с рекламными щитами, информирующими о его лавке. Владельцам универмагов не нравилось, что вид их заведений портят расхаживающие туда-сюда молодые люди с неказистыми конструкциями на теле. Тем не менее, суд принял сторону обвиняемого, число людей, зарабатывающих тем, что они носят на себе рекламу, значительно выросло, а сама эта история имела широкий общественный резонанс [16].

«Golf Sale» стал символом живой рекламы и противостояния давлению коммерческих монополистических гигантов. Как слоган *«Golf Sale»* вошёл в современное искусство. У Бэнкси, а вслед за ним и в мультфильме «Пираты!…», надпись олицетворяет протест против таких зол современности, как глобализация, развитие и укрепление финансовых корпораций и массовое потребление. Появление в мультипликационной ленте щита *«Golf Sale»* становится дополнительным элементом, помогающим режиссёрам имплицитно выразить свою позицию в вопросах культуры, общества, политики и экономики, продемонстрировать антиимпериалистическое и анархистское отношение к британской действительности XIX в. и сегодняшнего дня.

Круг реалий, привлечение которых даёт возможность П. Лорду и Дж. Ньюитту критиковать общественные проблемы Великобритании, достаточно широк. Рамки игрового кино позволяют использовать в фильме звуковые реалии: здесь присутствуют музыкальные композиции английских рок- и панк-групп. Выбор режиссёров неслучаен, такая музыка появляется в картине по нескольким причинам: во-первых, она ассоциируется с веселым, бунтарским, анархичным характером главных героев мультфильма – пиратов. Кроме того, композиции являются выражением молодёжного социального протеста 1970-х – 1990-х годов

против государственной системы, фигуры Маргарет Тэтчер и, как следствие, опосредованно против самой королевы Виктории. В конце концов, на музыке, ставшей впоследствии классикой рока и панка, воспитывались и сами режиссёры, складывалось их мировоззрение.

В ленте «Пираты!...» также присутствует знаковая композиция викторианской эпохи – патриотический гимн «Правь, Британия!» («Rule, Britannia!»). Песня открывает картину, является фоном при знакомстве с королевой Викторией и уже с первых секунд настраивает зрителя на ироничное и саркастическое изображение происходящего.

Итак, можно сделать вывод о роли и месте британских реалий в мультипликационном фильме П. Лорда и Дж. Ньюитта «Пираты! Банда неудачников».

По нашему мнению, постоянные отсылки к викторианской эпохе и последним трём десятилетиям XX в. являются инструментом, помогающим режиссёрам выразить своё критическое и протестное отношение к периодам правления королевы Виктории и её последовательницы Маргарет Тэтчер, тому, что несли обществу викторианство и «тэтчеризм».

С нашей точки зрения, реалии в картине являются отражением испытываемой П. Лордом и Д. Ньюиттом ностальгии по собственным молодым годам, их бесшабашности, свободному, анархичному духу, а также культуре этого периода.

Реалии, привлекаемые авторами фильма, часто весьма затейливы и несут скрытый смысл, что делает процесс их «расшифровки» достаточно непростым. Многоадресность, присущая фильму, выражается в том, что его зрительская аудитория естественным образом расширяется от детской к взрослой, а затем предполагает разделение на более и менее подготовленную и интеллектуально развитую. Неподготовленная массовая аудитория по степени способности понять замысел режиссёров оказывается ближе к детской категории зрителей, в то время как подготовленная аудитория – единственная, кому доступно глубокое прочтение ленты и понимание скрытых авторами смыслов. Только такие зрители могут по достоинству оценить всю масштабность и художественную ценность картины.

Список литературы

1. Cody D. Queen Victoria // The Victorian Web. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.victorianweb.org/history/index.html (дата обращения 14.10.2016).

2. Пираты! Банда неудачников [Видеозапись] / реж. П. Лорд, Дж. Ньюитт; в ролях: Х. Грант, М. Фримен, И. Стонтон; Бристоль: Aardman Animations, 2012.

3. The Pirates! Band of Misfits [Video] / Dir. by P. Lord, J. Newitt; starring: H. Grant, M. Freeman, I. Stauton; Bristol: Aardman Animations, 2012.

4. Jude. Easter Eggs in the Pirates! In an Adventure with Scientists! // Blog Blowfish. 15 Nov. 2015. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.blogblowfish.com/2015/11/02/easter-eggs-in-the-pirates-in-an-adventure-with-scientists/ (дата обращения 14.10.2016).

5. Press your Button Now! – We look back at Talent shows of yesterday // BBC Home. 13 May. 2007. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.bbc.co.uk/whenwillibefamous/funstuff/trivia.shtml (дата обращения 14.10.2016).

6. Hanged at Execution Dock 1735–1830 // Capital Punishment U.K. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.historic-uk.com/HistoryMagazine/DestinationsUK/Execution-Dock/ (дата обращения 12.10.2016).

7. Johnson B. Execution Dock // Historic UK. The History and Heritage Accommodation Guide. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.historic-uk.com/HistoryMagazine/DestinationsUK/Execution-Dock/ (дата обращения 12.10.2016).

8. Williamson C.N. «The Illustrated London News» and Its Rivals – «Lloyd's Illustrated London Newspaper», «The Pictorial Times», and «The Illustrated Times» [Electronic resource] // Magazine of Art. – 1890; Ref. by The Victorian Web. 2013. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.victorianweb.org/periodicals/iln.html (дата обращения 10.09.2016).

9. Hope R. A Seaman's Dictionary. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.splashmaritime.com.au/Marops/Dictionary.pdf (дата обращения 24.09.2016).

10. Hughes S. The Greatest Motivational Poster Ever? // BBC News. 9 Feb. 2009. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/7869458.stm (дата обращения 22.09.2016).

11. Henley J. What Crisis? // The Guardian. 18 Mar. 2009. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2009/mar/18/keep-calm-carry-on-poster (дата обращения 12.09.2016).

12. The Banksy Paradox: 7 Sides to the World's Most Infamous Street Artists // Web Urbanist. 19 Jul. 2007. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://weburbanist.com/2007/07/19/banksy-paradox-unofficial-guide-to-the-worlds-most-infamous-urban-guerrilla-street-artist/ (дата обращения 11.09.2016).

13. Banksy Walking Tour // Visit Bristol. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://visitbristol.co.uk/things-to-do/banksy-walking-tour-p1354013 (дата обращения 24.09.2016).

14. Golf Sale // Stencil Revolution. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.stencilrevolution.com/banksy-art-prints/golf-sale/ (дата обращения 30.09.2016).

15. Banksy. Golf Sale, 2003 // Paddle. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://paddle8.com/work/banksy/83350-golf-sale (дата обращения 08.10.2016).

16. The 'Board Guys' of London's West End // The Guardian. 15 Nov. 2005. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.theguardian.com/money/2005/nov/16/workandcareers.shopping (дата обращения 04.10.2016).

ENGLISH REALIA IN A NEO-VICTORIAN FILM: FROM *ILLUSTRATED LONDON HERALD* TO *GOLF SALE*

Yu.S. Skorokhodko

The article focuses on the English realia as an important part of the neo-Victorian film. Through the careful analyses of *The Pirates! Band of Misfits* animation movie by P. Lord and J. Newitt the author reveals which English realia find their place in this neo-Victorian film and what is their role here. To achieve the scope of the research, the following methods of literary analysis were used: typological method, cultural and historical method, comparative method and intertextual analysis. Through the careful analyses of *The Pirates! Band of Misfits*, the author concludes that many Victorian and modern realia are used in this film. They are instrument of the critical approach to the figures of Queen Victoria and Margaret Thatcher here. Realia express P. Lord's and J. Newitt's nostalgia about their young years as well. English realia in *The Pirates! Band of Misfits* possesses rich implicit meanings, which endow the film with the particular dual address.

Keywords: neo-Victorianism, neo-Victorian film, Victorianism, P. Lord, J. Newitt, «The Pirates! Band of Misfits», realis, dual address.

3.22. НЕОВИКТОРИАНСКИЙ КОД КАК ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

© С.А. Скороходько

В данном разделе с точки зрения перевода рассмотрен неовикторианский готический роман. Материалом исследования является роман австралийского писателя Дж. Харвуда «The Séance» и его перевод на русский язык, выполненный И. Бессмертной и изданный под названиями «Сеанс» (2009) и «Тайна замка Роксфорд-Холл» (2013). Для достижения целей, поставленных в статье, были использованы культурно-исторический и сопоставительный методы, а также метод контекстуального анализа. Автор приходит к выводу, что задача перевод-

чика неовикторианского готического романа состоит в сохранении двух основных его жанровых характеристик: «готического содержания» и национально-культурного викторианского фона. Для этого необходимо прибегнуть к прагматической адаптации переводимого текста: стилизовать его под старину и воссоздать английский фон романа. Особую роль в реконструкции культурно-исторического фона играют единицы, которые являются одновременно реалиями и историзмами.

Ключевые слова: перевод, прагматическая адаптация, неовикторианство, неовикторианский роман, неовикторианский готический роман.

Неовикторианство как культурное явление, зародившееся в последней трети XX века в Великобритании, стремительно распространилось в Европе и Америке, преимущественно в тех странах англосферы, которые наиболее тесно связаны с бывшей метрополией в культурном и ментальном отношении. Неовикторианство обращено к одному из наиболее значительных периодов в истории Великобритании. По мнению М. Льюэлина, полагающего, что современное государственное и социальное устройство Англии, образование, взаимоотношения в обществе, культура, менталитет, восприятие остального мира берут начало в викторианской эпохе, англичане и сейчас, более чем сто лет после смерти королевы Виктории, считают себя «новыми викторианцами» [1, с. 180]. В наши дни неовикторианство интенсивно развивается в моде, кинематографе, театре, архитектуре, компьютерных играх и в литературе.

К настоящему времени сформировался обширный массив неоднородных с точки зрения диахронии и синхронии текстов, именуемых «неовикторианская литература». Этот массив включает прозаические, стихотворные, а также драматические произведения, по отношению к которым используется широкий спектр терминов: от достаточно конкретных «жанр» и «жанровая разновидность» (не всегда, впрочем, используемых строго терминологически) до очень общих или расплывчатых «литература», «проза», «поэзия», «fiction». С точки зрения максимальной широты охвата текстов подобного рода, к ним было бы целесообразно применить активно используемый сейчас термин «дискурс» в понимании В.Е. Чернявской. Опираясь на идеи Т.А. ван Дейка, предложившего учитывать коммуникативный характер дискурса и его связь с социальным контекстом, В.Е. Чернявская рассматривает дискурс как «совокупность тематически соотнесенных текстов» [2, с. 72]. При этом, для попытки истолкования сути неовикторианства, родившегося в эпоху постмодернизма, важно то, что исследовательница принимает во внимание привязанность дискурса к «определенным прагматическим, мен-

тальным условиям порождения и восприятия сообщения и определенным моделям текстопорождения – типам текста» [2, с. 74].

В то же время данный термин не помогает в разграничении названных выше понятий (литература, жанр и пр.). Мы полагаем, что корпус текстов, именуемый неовикторианской литературой, является сверхжанровым образованием, включающим эпос, лирику и драму, представленные различными жанрами, и поэтому викторианскую литературу можно определить как метажанр. Единого понимания метажанра до сих пор не существует. Мы, вслед за Е.Я. Бурлиной будем называть метажанром «способ функционирования метода в культуре, когда опыт усваивается не через строгий количественно-качественный канон, не через жестко определенные признаки произведения, а через концептуальную позицию, через общие пространственно-временные отношения» [3, с. 45]. Данное определение учитывает интертекстуальные связи литературных произведений с другими культурными явлениями. Такой подход позволяет нам, во-первых, рассматривать неовикторианскую литературу в контексте других неовикторианских явлений и в ее связи с викторианством, и, во-вторых, говорить о явлениях более низкого порядка внутри метажанра как о жанрах.

Объединяющим признаком для всех текстов неовикторианской литературы является обращение к викторианству. О том, насколько значимо викторианство для современных англичан и неовикторианцев в их числе, говорит то, что до сих пор продолжают работать сайты, посвященные викторианству, появляются художественные произведения и научные труды с ним связанные. Показателен, на наш взгляд, следующий пример. Уже в наши дни выходят работы, в которых рассматриваются те или иные явления викторианской Англии. Вот только несколько исследований, посвященных роли чая и чаепития в жизни викторианцев: «Tea: Addiction, Exploitation, and Empire» Moxham R. (2003), «The Empire of Tea» Macfarlane A., Macfarlane I. (2004), «A History of the Drink That Changed the World» Griffiths J.C. (2007), «A Necessary Luxury: Tea in Victorian England» Fromer J.E. (2008) [4; 5; 6; 7]. Следует отметить, что способы освоения викторианского кода в неовикторианской литературе могут быть различными: от скрупулезного, с опорой на многочисленные документальные источники восстановления реалий викторианской эпохи, в том числе и мельчайших, до весьма условной отсылки к викторианской Англии. Однако в любом случае в самом факте такого обращения к викторианству есть две составляющие, проявляющиеся в разных произведениях в различной степени – ностальгия и критика

как викторианского, так и современного неовикторианскому писателю общества. В этом нередко признаются сами авторы [8]. Через изображение викторианских реалий неовикторианцы осмысливают проблемы и вызовы своего времени. Попытка установить связь между викторианством и современностью обнаруживается не только в художественных текстах, но и в источниках теоретического и литературно-критического характера. Эта концептуальная мысль нередко вынесена на ударную позицию: подзаголовок «The Victorians and Us» мы обнаружили в названиях двух работ разных авторов [9; 10]. Идея тесной преемственной связи между викторианской эпохой и нашим временем выражается настойчиво повторяющимися в названиях словами nostalgia / re-vision / re-interpreting / rewriting / rereading / (re)working / rethinking / reinventing / resurrecting / adapting / revisiting / revising (the nineteenth century / the (Victorian) past) и т.д.

Между тем оценка попыток переосмысления викторианского прошлого, как правило, бывает неоднозначной. Так, А. Киркнопф утверждает, что в наше время англичане являются викторианцами еще в большей степени, чем во времена королевы Виктории [11, с. 58], а главный редактор сайта «The Victorian Web» Джордж Лендоу в помещенной на сайте рецензии на неовикторианские романы австралийца Дейвида Бэрри («Mr. Micawber Down Under», 2011) и шведской писательницы Имке Тормехлен («The Ladislaw Case», 2011; перевод Марианне Тормехлен) спрашивает: «Что они сделали с Диккенсом?». Так или иначе неовикторианцы представляют свои версии викторианства, переписывают XIX век, поэтому Дж. Лендоу и говорит о «квазидиккенсовских» чертах романа Д. Бэрри [12].

Роман является основным жанром метажанра неовикторианства, а также неовикторианской прозы. Среди возможных причин распространенности данного жанра может быть названа следующая: в литературе XIX века реалистический викторианский роман занимал ведущее место и ассоциировался с самим понятием «викторианская литература». Викторианский роман послужил основой, на которой в XX–XXI веках формируется роман неовикторианский. Он развивается в таких жанровых разновидностях, как неовикторианский сенсационный роман, неовикторианский детективный роман, «спектральный» роман, неовикторианский постколониальный роман, неовикторианский роман воспитания [13, с. 170], а также стимпанковый, готический неовикторианский роман и неовикторианская литературная биография.

Не все названные жанровые разновидности неовикторианского романа представлены в современной литературе одинаково широко. Среди причин популярности сенсационного, готического, детективного, «спектрального» и стимпанкового романа можно назвать несколько основных. Ряд этих причин уходит корнями в прошлое, другие же обусловлены особенностями современного литературного процесса. Во второй половине XIX века в английском обществе было в моде увлечение сенсационным, «страшным», и это активно использовали писатели-романисты. Ньюгейтский, сенсационный, готический и детективный романы были востребованы читателями-викторианцами, значительную часть которых представлял третий класс, ориентированный в большей степени на развлекательное чтение, чем на серьезное. Типичным средством привлечения внимания читателя в таких романах было использование мотивов тайны, сверхъестественного (герои романов – это и обычные люди, увлекающиеся оккультными науками, спиритизмом, сеансами гипноза, и спириты, медиумы, духи, привидения), описание спиритических сеансов, а также преступлений и т.п. В таких романах ослаблен дидактизм, характерный для неовикторианской литературы в целом, что также способствовало их распространению.

Среди факторов, обеспечивающих популярность неовикторианского сенсационного, готического, детективного и «спектрального» романа, следует упомянуть феномен массовизации современной литературы. Процесс омассовления общества в конце XX – начале XXI веков затронул и литературу. Существуя в условиях массовизации, она не может не зависеть от них; как и всякий товар, она должна продаваться, а для этого – быть доступной, легко восприниматься широким кругом читателей. Появление такого неовикторианского романного поджанра, как «спектральный роман» (spectral novel, термин А. Доблас), построенного на мотивах сверхъестественного, спиритизма и гипнотизма [14, с. 87], стало ответом на запросы массового читателя нашего времени. Тем не менее в случае ряда жанров и авторов (в частности, неовикторианского романа, принадлежащего перу писателей, которые одновременно занимаются академической работой, являются профессиональными филологами и преподавателями [13, с. 47]) можно говорить о гибридизации в рамках произведения особенностей «большой» и «массовой литературы» и о нахождении «золотой» середины между ними [15, с. 206].

В данной работе на примере романа австралийского писателя Джона Харвуда «The Séance» [16] мы рассмотрим одну из жанровых разновидностей неовикторианского романа – готический роман с точки зрения

перевода. Дж. Харвуд известен как автор поэтических и прозаических произведений, а также как литературный критик. Роман «The Séance» вышел в 2008 году и был переведен на русский язык Ириной Бессмертной (издан под названиями «Сеанс» (2009) и «Тайна замка Роксфорд-Холл» (2013) [17; 18].

У неовикторианского готического, сенсационного, «спектрального» и, в меньшей степени, детективного романа есть общие черты, отражающие их связь с общим, еще довикторианским, источником – готическим романом. На основе готики формировались в эпоху викторианства, а затем неовикторианства названные выше разновидности романного жанра. Для них характерно введение в ткань повествования мотива преступления, тайны, сверхъестественного, мистики, гальванизма, оккультизма, спиритизма и гипнотизма, описание спиритических сеансов и сеансов гипноза, поэтому героями таких романов могут быть медиумы, спириты и призраки. В неовикторианских романах ярко проявляет себя то, что Эдгар По обозначил термином «suspence»: неуклонно возрастающее состояние напряжения, в котором нужно постоянно держать читателя, отсюда – описания ужасных преступлений; героев преследуют кошмары, которые могут свести их с ума; в романах действуют злодеи и безжалостные убийцы. Эту же задачу выполняют в произведении элементы немотивированности, неопределенности, недоговоренности, зыбкости, обеспечивающие эффект суггестивности. Они воздействуют, в частности, через пейзажные описания – непрерывный дождь, туман, бесконечно длящаяся ночь, часто становящиеся мрачными предзнаменованиями. Напряженность усиливается и с помощью сюжетных и композиционных приемов, таких, как умолчание, сюжетное напряжение, загадка, кульминация и развязка оказываются максимально отодвинутыми к финалу произведения. Средневековая атрибутика: (заброшенные) мрачные замки или поместья, хранящие старинные предметы – книги, рукописи, различного рода документы, доспехи и пр., используется авторами, чтобы обеспечить указанное воздействие. Всё это способствует реализации главной задачи готического романа: привести читателя в состояние страха и даже ужаса.

Наличие у неовикторианского готического, сенсационного, «спектрального» и детективного романа таких общих черт затрудняет жанровую классификацию, тем не менее разграничение названных жанров возможно, поскольку жанр – это не просто сумма жанровых признаков, но всегда их система, а значит – иерархия. На жанр может указывать доминирование тех или иных черт и их комбинация. Так, рассматривае-

мый нами роман Дж. Харвуда «The Séance» нельзя назвать «спектральным», несмотря на то, что множество внешних признаков именно на это указывает. Героиня романа, Констанс Лэнгтон, сначала посещает спиритические сеансы, а позже проводит их сама чтобы ее мать могла пообщаться со своей умершей дочерью, сестрой Констанс. Харвуд описывает гипнотический транс, в который впадает Констанс, призраков, являющихся участникам этих сеансов, царящую на них атмосферу, совершенно определенно при этом указывая на то, что эти и любые другие сеансы – мошенничество. Констанс и сама это понимает, приняв решение зарабатывать на жизнь ремеслом медиума. Такая трактовка мотива спиритизма характерна для любого поджанра неовикторианского романа. Однако эпизоды, связанные со спиритизмом, месмеризмом и гальванизмом, хотя и занимают в романе Харвуда важное место – викторианская эпоха воссоздана автором тщательно, – не приобретают ярко выраженной социальной окраски, связанной с викторианским «женским вопросом», и служат не столько обрисовке среды, особенностей быта, образа жизни викторианцев, сколько средством создания пугающего, готического фона. Спиритизм здесь – не связь с прошлым, как в «спектральном романе», а средство погрузить читателя в пугающую готическую атмосферу.

С той же целью автор вводит в роман мотив семейной тайны – ключевой мотив в неовикторианском готическом романе. Эта тайна раскрывается в финале произведения. Читателю сообщают о тайне происхождения Констанс Лэнгтон, таинственном бесследном исчезновении старого владельца Роксфорд-Холла после проведенного им загадочного эксперимента и о тайне, связанной с фигурой Магнуса, его прошлым и историей его семьи. События в замке Роксфорд-Холл, куда Магнус заманивает свою жену, чтобы произвести над ней эксперимент, и всё, что за этим последовало, мрачный лес, окружающий замок, туман, непогода, ужасная гроза с громом и молниями выполняют «готическую» функцию: наводят страх на читателя.

Доминантной стратегией при переводе неовикторианского готического романа должно быть сохранение двух основных его жанровых характеристик: «готического содержания» и национально-культурного викторианского фона. Известно, что при переводе можно придерживаться одной из двух стратегий освоения переводимого текста: стратегии доместикации или стратегии форенизации [19, с. 24]. Каждая из названных стратегий предполагает определённую степень адаптации подлинника к восприятию рецептора перевода. Обращенность к аудито-

рии, принадлежащей другой, достаточно дистанцированной, культуре требует от переводчика прагматической адаптации переводимого текста.

Поскольку от массового русскоязычного читателя – а именно такому читателю в первую очередь адресуется готика – нельзя ожидать глубокого знакомства с викторианской культурой, переводчику приходится адаптировать менее известные викторианские реалии и имена собственные. В случае с неовикторианским романом, рисующим прошлое, адекватным приемом оказывается стилизация под старину. В русском переводе викторианское прошлое отчасти заменяется просто прошлым – читатель понимает, что действие разворачивается в XIX веке. Это достигается за счет использования устаревших слов и грамматических форм (*нафарбив, пошла в услужение, папенька, нянюшка, получила позволение, покамест, вдовая сестра*). Переводя следующий фрагмент, И. Бессмертная отбирает русское соответствие, являющееся устаревшим словом (*limbs – члены*) и еще одно устаревшее слово вводит в качестве переводческой дописки (*carriage – коляска*):

We pulled up amongst the weeds by the front door. I stretched my cramped limbs and descended upon feet so numb they could scarcely feel the ground beneath them [16, с. 102] –

Мы подъехали к парадному входу и остановились посреди сорняков. Я расправил затекшие члены и, спустившись из коляски, обнаружил, что ноги у меня так замерзли, что почти не чувствуют земли, на которой стоят [18, с. 122].

Требуют внимания и такие единицы, которые не являются устаревшими сами по себе, однако приобретают соответствующие коннотации вследствие функционирования в тексте, стилизованном под старину. Их следует передавать с помощью соответствий, имеющих сходную стилистическую окраску: *stays and drawers – корсет и панталоны*.

Английский фон романа воссоздается путем сохранения тех реалий и имен собственных, которые хорошо знакомы получателям перевода. Подавляющее большинство таких единиц введено в язык перевода с помощью транскрипции (реже – транслитерации): *миссис, фут, Кембридж*. При этом те реалии и имена, восприятие которых всё же может вызвать у читателя затруднение, переводчица дополняет пояснениями (ср.: *The Times – «Таймс»*, но *Somerset – графство Сомерсет*) или заменяет более общим понятием: *ladies's maid – горничная*, *St. George's – церковь*. Особую роль в создании культурно-исторического фона игра-

ют единицы, которые являются одновременно реалиями и историзмами, т.е. несут двойную окраску, напр. *гинея*.

Значительная часть фоновой лексики, встречающейся в романе, не нуждается в семантизации при переводе, поскольку главная функция этих слов заключается в том, что они являются носителями национально-культурного колорита. К таким словам относятся антропонимы, именующие обычных людей (в отличие от исторических личностей и т.п.), топонимы, меры веса и длины в тех случаях, когда их точное значение не важно. Например, эпиграф к роману представляет собой, как заявляет автор, *откровения спирита-медиума* (*Revelations of a Spirit Medium*) и позволяет предположить, что это мистификация: *To manifest a spirit, take twenty yards of fine silk veiling, at least two yards wide and very gauzy. Wash carefully, and rinse seven times. Prepare a solution of one jar Balmain's Luminous paint; half a pint of Demar Varnish, one pint odourless benzine and fifty drops lavender oil. Work thoroughly through the fabric while it is still damp, and then allow to dry for three days. Then wash with naphtha soap until all the odour is gone and the fabric is perfectly soft and pliable. In a darkened room, the fabric will appear as a soft, luminous vapour* [16, с. 3]. Вряд ли в наше время кто-то воспримет эти «рекомендации» всерьез, поэтому точный смысл слов *yard* и *pint* в данном случае не имеет большого значения.

С жанровой точки зрения важной задачей при переводе является максимально полное воссоздание «готической атмосферы». Вероятно, именно этой цели послужила замена названия романа при переиздании перевода: «Тайна замка Роксфорд-Холл» (в издании 2013 года и последующих) вместо «Сеанс» (в издании 2009 года). Для русского рецептора слово *сеанс* лишено всего того широкого спектра коннотаций и ассоциаций, которые легко считываются английским читателем и читателем англосферы: викторианство, спиритизм, спиритические сеансы как часть викторианского быта (в первую очередь, жизни среднего класса, который, собственно, и представлял викторианство), сеансы гипноза, медиумы, спириты, оккультизм, «спектральность» (spectrality), привидения, контакты с потусторонним миром и т.п. Поэтому слово *сеанс* в заглавии не будет настраивать читателя перевода на «спектральную» составляющую произведения, и, по нашему мнению, вряд ли станет сколько-нибудь сильным средством привлечения внимания массового читателя, в то время как слова *тайна*, *замок* (в сочетании с иноязычным топонимом) заявляют о жанре романа и успешно выполняют указанную

функцию, а это является решающим в современной издательской политике.

Перспективы исследования. Как было отмечено, неовикторианство уже давно перешагнуло границы Великобритании и распространяется в других странах, в том числе в России. Во многом благодаря переводам на русской почве развиваются русские национальные варианты жанров неовикторианской прозы, например, стимпанковый роман в творчестве С. Лукьяненко, Ника Перумова, В. Панова. Исследование данного жанра в русской национальной версии и роль переводов в её формировании может составить перспективу дальнейшего исследования неовикторианского романа.

Список литературы

1. Llewellyn M. What is Neo-Victorian Studies // Neo-Victorian Studies Online Scholarly Journal. Autumn 2008. V. 1. Issue 1. P. 164–185. [Electronic resource] – Mode of access: URL: www.neovictorianstudies.com. (дата обращения 12.10.2016)

2. Чернявская В.Е. Дискурс власти и власть дискурса. Проблемы речевого воздействия. М.: Флинта, 2012. 128 с.

3. Бурлина Е.Я. Культура и жанр: Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза. Саратов: Сарат. ун-т, 1987. 165 с.

4. Moxham R. Tea: Addiction, Exploitation, and Empire. New York: Carroll & Graf, 2003. 224 p.

5. Macfarlane A., Macfarlane I. The Empire of Tea. New York: The Overlook Press, 2009. 320 p.

6. Griffiths J.C. Tea: A History of the Drink That Changed the World. London: André Deutsch, 2007. 392 p.

7. Fromer J.E. A Necessary Luxury: Tea in Victorian England. Athens: Ohio University Press, 2008. 375 p.

8. Julie Fromer Responds [Electronic resource] / A Necessary Luxury: Tea in Victorian England // Review 19. – Mode of access: URL: http://www.nbol-19.org/view_doc.php?index=2

9. Gutleben Ch. A Partial Panorama: Review of Louisa Hadley's «Neo-Victorian Fiction and Historical Narrative: The Victorians and Us» // Neo-Victorian Studies Online Scholarly Journal. 2010. V. 3. Issue 2. P. 218–224. [Electronic resource] – Mode of access: URL: www.neovictorianstudies.com/issues/NVS%203-2-10%20C-Gutleben%20Review%20of%20Hadley.pdf. (дата обращения 12.10.2016).

10. Hadley L. Neo-Victorian Fiction and Historical Narrative: The Victorians and Us. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. 216 p.

11. Kirchknopf A. (Re)working of Nineteenth-Century Fiction: Definitions, Terminology, Contexts // Neo-Victorian Studies Online Scholarly Journal. Autumn 2008. V. 1. Issue 1. P. 53–80. [Electronic resource] – Mode of access: URL: www.neovictorianstudies.com. (дата обращения 12.10.2016).

12. Landow G.P. What Have They Done with Dickens? – Two Recent Neo-Victorian Novels // The Victorian Web. 16 Mar. 2013. [Electronic resource] – Mode of access: URL: http://www.victorianweb.org/neovictorian/reviews/barry.html (дата обращения 12.10.2016).

13. Скороходько Ю.С. Жанровая специфика английского неовикторианского романа 1990–2000-х годов. Дис…. канд. филол. наук. Симферополь: ТНУ им.В.И.Вернадского, 2012. 217 с.

14. Doblas R.A. Talking with the Dead: Revisiting the Victorian Past and the Occult in Margaret Atwood's Alias Grace and Sarah Waters' Affinity // Estudios Ingleses de la Universidad Complutense. 2005. V. 13. P. 85–105.

15. Скороходько Ю.С. Особенности развития английского неовикторианского романа // Вопросы русской литературы: межвузовский научный сборник. Симферополь: Крымский Архив, 2012. С. 198–210.

16. Harwood J. The Séance. – Boston-New York: Mariner Book, 2009. 336 p.

17. Харвуд Дж. Сеанс [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://royallib.com/book/harvud_dgon/seans.html (дата обращения 12.10.2016).

18. Харвуд Дж. Тайна замка Роксфорд-Холл [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://royallib.com/book/harvud_dgon/seans.html (дата обращения 12.10.2016).

19. Venuti L. The Translator's Invisibility: A History of Translation. London-New York: Routhledge, 1995. 353 p.

NEO-VICTORIAN CODE AS A TRANSLATION PROBLEM

S.A. Skorokhodko

In the article neo-Victorian gothic novel is examined from the point of view of translation. Through the analyses of *The Séance* by contemporary Australian writer John Harwood compared with the Russian translation of the novel made by Irina Bessmertnaya (*Сеанс, 2009; Тайна замка Роксфорд-Холл*, 2013) the author comes to the conclusion that translating neo-Victorian gothic novel a translator is supposed to take into consideration its two key genre features, gothic atmosphere and Victorian cultural background. It is proved that transcreation embraces the stylization while reconstructing the Victorian past. Those units which are realia and historicisms at the same time should be paid special attention to reveal the appropriate ways of translating realia. Cultural-historical method, comparative method and contextual analysis are used by the author.

Keywords: translation, transcreation, neo-Victorianism, neo-Victorian novel, neo-Victorian gothic novel.

ГЛАВА 4

РЕЦЕПЦИЯ ИНОКУЛЬТУРНОГО КОДА В ЕВРОПЕЙСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ

4.1. ЭЖЕН ФРОМАНТЕН И ИЗУЧЕНИЕ ГОЛЛАНДСКОГО ИСКУССТВА XVII СТОЛЕТИЯ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX – НАЧАЛЕ XX в.

© С.С. Акимов

Рассматривается вклад Э. Фромантена в становление европейской науки об искусстве Голландии XVII в. Несмотря на то, что сам он постоянно подчеркивал дилетантский характер своих суждений, в «Старых мастерах» Фромантен в действительности предложил и реализовал целостную исследовательскую парадигму, основанную на приоритете образно-стилистического анализа художественных произведений. Это имело принципиальное значение для развития искусствоведческой методологии. Книга Фромантена рассматривается в контексте главных тенденций и достижений в изучении голландского искусства, имевших место во второй половине XIX – начале XX в. (труды его французских современников, знаточеский подход, монографические исследования о жанрах и мастерах).

Ключевые слова: голландское искусство XVII в., Э. Фромантен, «Старые мастера», методология искусствоведения, И. Тэн, Т. Торе, знаточество, Рембрандт.

Искусство Фландрии и Голландии было одним из наиболее популярных объектов коллекционирования во многих европейских странах как в период наивысшего творческого подъема обеих этих школ в XVII в., так и в последующие столетия. Это было обусловлено целым рядом факторов, среди которых в качестве основных надо назвать количественное обилие созданных фламандскими и голландскими художниками произведений, стабильно высокий уровень технического исполнения даже вполне рядовых работ, а также разнообразие сюжетов, отвечавшее и требованиям высокого вкуса, и интересу к занимательности, нравоучительности или грубоватому юмору. Начало целенаправленного и серьезного изучения наследия обеих нидерландских школ относится к середине XIX в., что совпало с моментом самоопределения искусствоведения как науки. Более того, именно голландское искусство наряду с итальянским Возрождением и барокко стало тем художественно-историческим материалом, на котором в первую очередь оттачивались

новые методы искусствоведческого исследования. Многообразие творческих индивидуальностей и тенденций развития в рамках четко очерченной национальной традиции, широта жанрово-тематического диапазона, в котором впервые в истории искусства возобладали сюжеты, отражающие реальную повседневную жизнь, яркие примеры взаимосвязи искусства с социальными условиями – все перечисленные черты голландского искусства давали широкий простор для наблюдений, размышлений, не позволяли исследователям остаться только на эмпирическом уровне и требовали концептуального осмысления.

«Старые мастера» Э. Фромантена, увидевшие свет в 1876 г., занимают в процессе становления науки о голландском искусстве одно из наиболее почетных мест и, в отличие от большинства искусствоведческих сочинений XIX в., ставших теперь известными только специалистам памятниками историографии, до сих пор сохраняют актуальность содержания и притягательность блестящей литературной стилистики. Несмотря на то, что Фромантен постоянно, даже несколько навязчиво, подчеркивает дилетантский характер своих суждений, не претендующих на полноту и систематичность, он последовательно реализует достаточно целостный исследовательский подход, основанный на приоритете образно-стилистического анализа художественных произведений. По сути это была новая методологическая парадигма, пусть и не получившая у самого автора какого-либо теоретического обоснования. Фромантен одним из первых понял и показал своим читателям, что главным источником знаний о развитии искусства выступают сами произведения, а не все, что «вокруг» них, не отрицая при этом важности социально-культурного контекста. Его суждения – не оценки искушенного, много повидавшего ценителя живописи, а полноценный искусствоведческий анализ, может быть, с позиций современной науки порой непоследовательный и излишне эмоциональный, но неизменно стремящийся к точности и доказательности. Методологическая новизна книги делает необходимым более конкретно сравнительно с предшествующими публикациями [1–4] определить ее место в истории изучения голландского искусства. Из предшествующей Фромантену литературы нами взяты в силу их принципиального значения труды И. Тэна и Т. Торе, что же касается развития исследований на рубеже XIX–XX столетий, то здесь в рамках избранной темы будет достаточно рассмотреть главные тенденции, без углубления в монографический разбор множества вышедших тогда из печати трудов.

Середина XIX в. явилась важным этапом в процессе становления науки об искусстве как самостоятельной сферы знания, обладающей

своими методами, структурой, комплексом теоретических обоснований. Из области суждений просвещенного вкуса коллекционеров и антикваров искусствоведение превращается в предмет специальных научных штудий и университетского преподавания, в систематическое и доказательное знание. Впервые возникает специализация по отдельным областям истории искусства, начинают публиковаться профессиональные периодические издания, научные методы проникают в музейную практику, обязательной становится опора на письменные источники с источниковедческой критикой их. В рамках культурно-исторической школы появляется, прежде всего в Германии, целый ряд энциклопедических по охвату материала всеобщих историй искусства, совершенствуется биографический метод.

Определяется национальная специфика развития искусствоведения в разных странах. Внимание итальянских ученых было сосредоточено на наследии Ренессанса, и необходимость разобраться в колоссальном количестве имен и произведений привела к тому, что именно в Италии начали складываться принципы научной атрибуции и классификации по стилистическим критериям (Дж. Б. Кавальказелле, Дж. Морелли). В Германии получили развитие университетская наука и музейная практика. Иная ситуация сложилась во Франции, где абсолютный приоритет над историей искусства приобрела художественная критика, активно участвовавшая в борьбе идей и течений, большинство же историко-искусствоведческих публикаций носило традиционно описательный характер. Известное многотомное издание Шарля Блана, к созданию которого он привлек в качестве авторов ведущих критиков и литераторов, представляло собой очередной, не лишенный компилятивности, сборник биографий выдающихся мастеров, а не историю искусства, изложенную с позиций определенной концепции.

Вместе с тем именно французские авторы стали первопроходцами в концептуальном осмыслении голландского и фламандского искусства, в то время как ученые Бельгии и Голландии пошли преимущественно по пути выявления и критической публикации источников, сосредоточились на фактографической стороне исследований.

Первую четко структурированную и аргументированную концепцию истории голландского и фламандского искусства предложил И. Тэн, чья ставшая знаменитой книга «Философия искусства» родилась из лекций, прочитанных автором в Школе изящных искусств, и публиковалась сначала частями с 1865 г., а в 1880 г. вышла полным изданием. К этому времени Тэн уже был автором огромного количества литературно-критических выступлений, трудов об английской литературе и французс-

ской философии, работ по вопросам всеобщей истории, и его методология вполне сформировалась. В «Философии искусства» он не стремится к подробному описанию эволюции нидерландского искусства от Ренессанса к закату фламандской и голландской школ в конце XVII в., а выявляет социально-исторические и культурные факторы этой эволюции. В самом начале книги он подробно поясняет свой подход. Произведение искусства существует не само по себе, а включено в творческое развитие автора, художник же принадлежит к определенной школе. Поэтому «чтобы понять какое-нибудь художественное произведение, художника или школу художников, необходимо в точности представить себе общее состояние умственного и нравственного развития того времени, к которому они принадлежат» [5, с. 10]. Если применить этот метод ко всем странам и эпохам, в результате будет создана подлинно научная эстетика, носящая исторический, а не догматический характер, объясняющая художественные явления, а не предписывающая нормы.

По Тэну, для того, чтобы понять литературное или художественное явление, необходимо выделить в нем наиважнейшую черту (господствующую способность), которая в свою очередь определяется совокупностью трех условий: общими качествами расы и конкретного народа, природной средой и историческим моментом. В целом находясь на позициях позитивизма, он каждое явление культуры «встраивает» в строго детерминированную объективными природными и социальными факторами систему отношений и процессов и по сути не признает существования субъективной духовной реальности личности, поэтому почти не интересуется творческой индивидуальностью мастеров, каждое произведение рассматривая как документ истории общества, идей и нравов. Таким образом, традиция культурно-исторической школы подкрепляется анализом с позиций социальной истории. Тэн не игнорирует многообразие художественных явлений как проявлений человеческого духа, но объяснение любому факту истории искусства он ищет в общих для эпохи и страны социально-культурных тенденциях.

Раздел о нидерландском искусстве он начинает с описания физического облика и основных психологических черт германских народов и далее переходит к характеристике нидерландцев и окружающей их природной среды. Нидерландцев он рисует как людей внешне нескладных, с грубоватыми привычками и замедленными реакциями, но рассудительных, бесконечно трудолюбивых, добропорядочных в частной и общественной жизни. Именно трудолюбие и упорство народа позволили превратить Голландию, которая «не более как куча грязи среди вод» [5, с. 128], в благоустроенную и процветающую страну. Психологический

склад нидерландцев предопределил и особенности их художественной культуры: голландская живопись не способна понять и полюбить идеальное, ограничивается изображением «правильной и мирной жизни», и это чрезвычайно благотворно для нее, т. к. избыток мысли и чувства вреден для изобразительного искусства [5, с. 140]. Точно также, как тематика и поэтика голландской живописи обусловлены жизненным укладом и преобладающим психологическим типом народа, так конкретные художественные средства формируются в зависимости от объекта изображения: природное окружение предопределило интерес голландских художников к проблемам свето-воздушных и цветовых эффектов, поиски в области тонального колорита.

Анализируя историю нидерландского искусства XV–XVII вв., И. Тэн отмечает самобытность живописи XV столетия (от Хуберта ван Эйка до Квентина Метсиса (sic)) и ее идейно-художественную двойственность, проявившуюся в интересе к реальной действительности в рамках господствующего религиозного сознания. Он весьма уничижительно отзывается о романизме, у представителей которого потуги на создание идеально-возвышенных образов оборачиваются «шутовскими выходками Тенирса, вставленными в поэму Рафаэля» ([5, с. 166], имена здесь использованы как обозначение разных тенденций). Говоря о различиях фламандской и голландской школ, Тэн связывает особенности последней с тем, что на севере Нидерландов германская порода чиста, жизнь более тяжела и воздержана и не оставляет места «декоративным или сладострастным инстинктам» [5, с. 181], а победа в войне за независимость сделала главной темой искусства реальную жизнь. Сущность голландской школы – «изображение действительного человека и действительной жизни так, как видят их глаза», при этом искусство не изменяет природе, но «силою симпатии оно сообщает ей красоту» [5, с. 187]. Голландское искусство «берет не одну только ограниченную высь, а захватывает все широкое поле жизни» [5, с. 187] и дает простор множеству талантов, т.к. реальность безгранична.

Тэн высказал немало тонких и верных мыслей о голландском искусстве. Сильными сторонами его труда являются системный подход, стремление подняться над пестрым эмпирическим материалом ради установления основополагающих черт и тенденций, преодоление описательности изложения и субъективности оценок. В XX в. критика в его адрес звучала с разных сторон: если советские специалисты, отдавая должное эрудиции и концептуальной логике Тэна, порицали его за внеклассовый подход к социальным явлениям, то многие западные интеллектуалы, в частности французский искусствовед Ж. Базен [6, с. 103 и

далее], считали недопустимым в искусствоведческой методологии вообще какой-либо строгий детерминизм. Однако вряд ли можно оспорить, что «Философия искусства» явилась одним из важнейших моментов в развитии искусствоведческой мысли в XIX в. Тэн мало интересуется собственно произведениями искусства как неповторимыми образами, не анализирует их, а упоминает чисто иллюстративно. Общий взгляд почти не оставляет места вниманию к индивидуальному. Тем не менее с него берет начало создание претендующих на универсальность теорий художественно-исторического процесса, и французский мыслитель представляется несомненным «предком» Г. Вельфлина или А. Ригля – разумеется, не в плане сходства идей, а в стремлении дать концептуальное осмысление истории искусства как процесса.

На ином подходе основаны сочинения Т. Торе: его взгляд на искусство – это взгляд не историка и социолога, а художественного критика и знатока музейных собраний. Он никогда не старался построить обобщающую теорию и с величайшим вниманием относился с меняющейся, многообразной жизни искусства. Вместе с тем Торе придерживался довольно последовательной и передовой системы эстетических представлений, базировавшихся на понимании природы как неисчерпаемого источника вдохновения, признании за художником права на индивидуальную интерпретацию натуры, утверждении общественной значимости искусства, отказе от любой иерархии жанров и сюжетов. («Горшок, написанный Шарденом, стоит всех римлян современной «имперской» школы. Остаде столь же король в своей хижине, как Рафаэль на своем Парнасе» (цит. по: [7, с. 78]).

Эти взгляды нашли отражение и в его трудах о голландском искусстве, к изучению которого Торе обратился в период эмиграции из Франции после событий 1848 г. Не случайно главным его искусствоведческим открытием стала оценка Я. Вермеера как одного из выдающихся мастеров XVII в. Удивительное умение опоэтизировать самые внешне незамысловатые ситуации повседневной жизни, тонкое лирическое чувство созданных им пейзажных образов, виртуозное, но не бросающееся резко в глаза колористическое мастерство – главные свойства живописи Вермеера были глубоко созвучны личным предпочтениям исследователя. В статье о Вермеере на страницах «Gazette des Beaux Arts» (1866) Торе вспоминает, что его увлечение этим художником началось с впечатления от «Вида Дельфта», увиденного в гаагском музее Маурицхейс. «Этот прекрасный и своеобразный ландшафт, изображающий старинный город с набережной, церквями, зданиями с неповторимой архитек-

турой, садами и фигурками людей, гармонично вписанными в пейзаж, меня буквально зачаровал и захватил в плен. Поскольку я не знал, кем написана картина, то заглянул в музейный каталог и узнал, что автором «Вида Делфта со стороны канала» является некто Ян ван дер Меер Делфтский. Стой, сказал я себе, передо мной один из тех художников, кого мы во Франции не знаем, и кто заслужил, чтобы его узнали все». В XVIII – начале XIX в. имя Вермеера, обойденного вниманием А. Хаубракена, чья книга тогда в Европе была едва ли не единственным источником сведений о голландском искусстве, было знакомо коллекционерам, но не пользовалось широкой известностью. Когда в 1821 г. французский гравер и издатель К. Жози в «Беседах о состоянии искусства в Нидерландах вчера и сегодня» дал высокую оценку творчеству мастера, это никак не повлияло на его современников [8, с.44]. Публикации Торе «имели немедленный и бурный резонанс», в чем сыграл роль неподдельный энтузиазм автора, «которым он просто заражал публику: каждый, кто читал его статьи, с замиранием сердца следил за рассказом о каком-нибудь вновь открытом полотне Вермеера, о захватывающих поисках других, еще неведомых полотен» [8, с. 45]. Однако значение его усилий не ограничивалось пробуждением интереса широкой публики к «делфтскому сфинксу», как назвал его критик: Торе немало сделал для выявления и систематизации произведений Вермеера, хоть и приписал ему некоторые работы других художников.

Э. Фромантен не ставил перед собой цели создать обобщающую теорию и не занимался атрибуционными и биографическими исследованиями. Его внимание всецело сконцентрировано на конкретных произведениях, через глубокий и всесторонний анализ стилистических особенностей которых он идет к творческому портрету того или иного мастера. Он отбрасывает все биографические и исторические подробности, если они не помогают постичь тот или иной образ и средства его воплощения, и создает не традиционное жизнеописание художника, а именно творческий портрет, складывающийся из детального разбора картин. Образно-стилистический анализ впервые в истории искусствоведения становится главным средством познания, и Фромантен пользуется им с блеском.

Не секрет, что он допускает ошибки в датах и отдельных фактах. (Справедливости ради нужно сказать, что не во всех них виноват сам Фромантен, примером чему служит случай с портретами кисти Рубенса: анализируемые им произведения, считавшиеся в то время подлинниками великого фламандца, впоследствии вполне обоснованно были выве-

дены из его наследия.) В том же, что касается анализа художественных произведений, мастерство Фромантена, несмотря на порой чрезмерную эмоциональность высказываний, сохраняет силу примера для современных искусствоведов. Будучи профессиональным художником, он имел абсолютное преимущество перед другими критиками в вопросах живописной техники, а опыт литературного творчества давал необходимую свободу и точность в изложении наблюдений и выводов, сообщал книге черты художественного текста. «Старые мастера» имеют полижанровую природу: здесь соединились путевые заметки (для создания книги Фромантен специально совершил краткую, но чрезвычайно насыщенную впечатлениями и аналитической работой поездку по Бельгии и Голландии), элементы критико-публицистической статьи (размышления о современном французском искусстве и путях его будущего развития), утонченный и лирический эссеизм, исторические экскурсы, целенаправленный и вдумчивый искусствоведческий анализ. Видимо, именно эта многоаспектность делает книгу привлекательной для любителей искусства и заставляет специалистов вновь и вновь обращаться к ней, несмотря на то, что за прошедшие почти полтора века с момента ее выхода в свет наука о голландском искусстве сделала колоссальный шаг вперед. Устарели отдельные суждения Фромантена, но не его подход к познанию художественной культуры.

Аналитические приемы Фромантена разнообразны и во многом зависят от особенностей разбираемого произведения, что накладывает отпечаток и на литературную стилистику текста. Однако в целом ход его мысли можно представить как следующую схему: эмоциональное впечатление – анализ удачных моментов и недостатков композиционного построения и тонально-колористического решения – анализ конкретных приемов живописной моделировки формы – возвращение к целостному восприятию и оценке произведения. В повышенном внимании его к вопросам формы и техники известная советская исследовательница голландского искусства Ш.М. Розенталь (1947 г.) видела проявление эстетики «чистого искусства» и формализма [1]. О близости Фромантена к эстетическим позициям «парнасцев» и о влиянии, которое он оказал на новое западное формалистическое искусство, писал также А.А. Мартынов в обширной статье о романе «Доминик» (1941) [9, с. 208]. Не являясь специалистом по искусству рубежа XIX–XX вв., не беремся судить о наличии и характере этого влияния (думается, вопрос заслуживает особого рассмотрения). Но совершенно очевидно, что анализ живописных приемов выступает у Фромантена не в качестве самоцели, а

как средство постижения творческого метода того или иного художника, и в центре его внимания постоянно находится вопрос о соотношении искусства и реальности, о способах образной интерпретации действительности. Наследие фламандского и голландского искусства является для него неисчерпаемой школой мастерства, секреты которого он раскрывает для своих современников.

Сосредоточившись на анализе произведений, Фромантен не забывает о социально-культурном контексте и посвящает отдельные главы формированию и главным этапам развития голландской школы и специфике сюжетно-тематического репертуара голландской живописи. Основное качество голландского искусства он видит в его реалистическом характере и приверженности к темам национальной жизни. Реализм Фромантен понимает в самом буквальном смысле: за исключением Рембрандта «в голландских мастерских царили лишь один стиль и один метод. Цель одна – подражать тому, что есть, заставить полюбить то, чему подражаешь, ясно выражать простые, живые и правдивые чувства» [10, с. 123]. В силу исторических обстоятельств голландская живопись «была и могла быть лишь портретом Голландии, выражением ее внешнего облика, верным, точным, полным, похожим, без всяких прикрас» [10, с.122]. И далее – «отсюда самое гармоничное единство духа школы и самое поразительное разнообразие, когда-либо возникавшее в пределах одного направления искусства» [10, с. 124]. Конечно же, реальная картина развития голландской школы не была столь монолитной, как то представлялось Фромантену: он ничего не говорит об академизме и караваджизме (поскольку в целом был противником первого, а творчество Караваджо и его последователей было тогда мало известно и оценивалось как проявление грубого и низменного натурализма), не упоминает о скрытых значениях обыденного, зачастую присутствующих в натюрморте и бытовом жанре. Не находит правдоподобного объяснения факт полного игнорирования Фромнтеном творчества Вермеера, открытие которого состоялось буквально у него на глазах. Однако совершенно очевидно, что в центре его интересов находятся достижения голландского реализма, рассматриваемые как величайшая школа мастерства для современных художников, и отбор произведений подчинен задаче как можно более ярко обрисовать эти достижения.

«Старые мастера» стимулировали интерес к национальному наследию в Нидерландах, но бельгийская и голландская наука пошли по иному пути, поставив главной своей целью поиск и критическую публикацию письменных источников и атрибуционные исследования. В рамках

такого направления, как знаточество, здесь во второй половине XIX–начале XX в. были достигнуты выдающиеся результаты и сформирована грандиозная по объему фактологическая база, составляющая фундамент современных знаний о голландском искусстве. Голландская тема заняла одно из ведущих мест и в немецком искусствознании.

Традиции нидерландского искусствознания были заложены в середине XIX в. такими авторами, как К. Иммерзеель, К. Фосмар, А. Микиельс. Сразу же вслед за книгой К. Иммерзееля «De levens en werken der vlaamsche en hollandsche kunstschilders» (1842–1843) увидела свет четырехтомная история фламандской и голландской живописи (1844–1848) А. Микиельса (или, во французской транскрипции, Мишеля, поскольку он родился в Париже в семье выходца из Антверпена), в которой автор большое внимание уделяет социально-культурному контексту, предвосхищая тем самым методологию Тэна и позднейших исследователей [6, с. 384]. Особенно много в 1860–1880-х гг. было сделано для публикации архивных источников Ф. Обреeном, Й. ван Эйзендейком, А. Хеймансом, издавшим в 1884–1885 гг. во французском переводе и с тщательными комментариями трактат К. ван Мандера. Классическим примером труда, основанного на изучении письменных источников, может служить книга хаарлемского врача и краеведа А. ван дер Виллигена (1866), на основании архива городской гильдии художников установившего и уточнившего биографические сведения о работавших в Хаарлеме мастерах. Источниковедческие изыскания создали прочный фундамент для блестящего расцвета голландского искусствоведения на рубеже XIX–XX столетий, представленного в первую очередь именами А. Бредиуса и К. Хофстеде де Гроота. Оба ученых всецело сосредоточились на вопросах атрибуции и по праву приобрели славу крупнейших представителей знаточества как авторы вышедших уже в начале XX в. фундаментальных сводных каталогов наследия голландских художников. Бредиусу принадлежит также заслуга основания первого в Нидерландах журнала по истории национального искусства («Старая Голландия», 1882).

В отличие от голландских знатоков, В. фон Боде не ограничивался только атрибуционными изысканиями и в целом имел более широкие научные интересы, охватывавшие кроме живописи Фландрии и Голландии также искусство раннего итальянского Возрождения. Вместе с тем он никогда не стремился к созданию концептуально-обобщающих трудов, и его книги о голландском искусстве представляют собой совокупность очерков об отдельных мастерах, дающих яркую, но отнюдь не систематическую и тем более не исчерпывающую картину развития

школы. Научную деятельность фон Боде начал с изучения богатой и превосходной по качеству коллекции голландских картин в галерее своего родного Брауншвейга, а в 1870 г. опубликовал диссертацию о Ф. Хальсе, ставшую первым серьезным трудом о мастере и его школе. Спустя 13 лет в сборнике «Исследования по истории голландской живописи» («Studien zur Geschichte der holländishen Malerei», 1883) он объединил свои исследования о Хальсе, бытовом жанре, влиянии А. Эльсхеймера на голландскую живопись, о творчестве Рембрандта. По принципу сборника очерков построен и наиболее известный труд ученого, выдержавший в XX в. целый ряд переизданий, - «Рембрандт и его современники» («Rembrandt und seine Zeitgenossen», 1906). Для того, чтобы объединить весьма разнородный материал, автор ввел краткие обзорные вступления к разделам, но его целью вовсе не является концептуальное осмысление путей развития голландской школы. Для фон Боде – крупнейшего для своего времени музейного деятеля и авторитетнейшего эксперта-практика, активно работавшего на антикварном рынке, – в центре внимания всегда остается конкретное произведение или творческое своеобразие отдельного мастера. К лучшим разделам книги принадлежат страницы о пейзажной живописи (здесь особенно велика заслуга фон Боде в изучении творчества Х. Сегерса и признании за ним выдающегося места среди современников) и о бытовом жанре, среди мастеров которого ученый особенно ценит Г. Терборха. За пределами монографии оказались такие важные явления голландского искусства, как караваджизм, бытовой жанр школы Хальса, итальянизирующее направление в пейзаже, академические тенденции; однако можно согласиться с мнением В.Ф. Левинсона-Лессинга (под его редакцией в 1940-1941 гг. велась подготовка русского издания книги, но война помешала довести дело до конца) о том, что подобное ограничение позволило ярче выявить реалистические достижения голландского искусства, главными чертами которого для немецкого исследователя являлись реализм и народный характер [11, с. 257].

В первые годы XX в. накопленные фактические знания позволили перейти к созданию обобщающих трудов, и появились серьезные монографические исследования как об отдельных мастерах, так и о развитии в Голландии XVII в. тех или иных жанров. Особенно много литературы вышло в тот период о Рембрандте, чье 300-летие стало в Нидерландах событием национального масштаба. Назовем книги Э. Дютуи (1883), В. Зейдлица (1895), В. Валентинера (1905), Я. Фета (1908), а также исследования о П. Ластмане (К. Фрайзе, 1911) и отдельных учениках Рембрандта (В. Мартина о Г. Доу, 1901, К. Лилиенфельда об А. де Гельдере,

1914). Голландскому групповому портрету посвятил ставшее хрестоматийно известным исследование А. Ригль, истоки и специфику пейзажного жанра изучал Й. де Йонг (1905), Х. Янтцен издал работу о фламандском и голландском архитектурном жанре (1910), Ф. Виллис – о развитии марины, много сделав для установления наследия художников-маринистов (1911). В начале XX в. научная литература по голландскому искусству стала столь обширной, что потребовала определенной систематизации: в тщательно составленном трехтомном словаре нидерландских художников А. фон Вурцбаха (1906-1911) наряду с биографической и искусствоведческой информацией приводятся библиографические сведения.

Вернемся к Фромантену и остановимся подробнее на его вкладе в осмысление творчества Рембрандта. Еще при жизни великого художника среди представителей академического направления и публики о нем сложилось мнение как о человеке странного, грубого и неуживчивого характера и художнике, не знающем правил искусства. В XVIII в. произведения Рембрандта и его школы служили в Германии образцами для широкомасштабного изготовления имитаций, в которых при этом «улучшались» те свойства манеры мастера, которые не отвечали вкусам образованных ценителей. В представлениях XIX века Рембрандт при всей его славе нередко рисовался чудаком, чья живопись гротескна и груба, либо скрягой, экономившим время и краски и потому оставлявшим картины незаконченными, а затем устроившим себе мнимое банкротство. В 1850-1860-х гг. книги Э. Колоффа и К.Р. Фосмара, абсолютно непредвзятые в оценках и основанные на архивных источниках, поколебали эти расхожие взгляды и очень много дали для восстановления подлинного облика Рембрандта как личности и художника.

И. Тэн пишет о Рембрандте кратко и так, что остается не до конца понятным, восхищается он им или удивленно порицает. Для И. Тэна Рембрандт наряду с Я. Рейсдалем – единственные голландские мастера, которые «выдвинулись из своего народа и из своего времени и достигли тех общих родовых инстинктов, которые связывают одно с другим различные германские племена и служат переходом к чувству новейшей уже эпохи» [5, с. 188]. Тэн присоединяется к представлению о Рембрандте как странном отшельнике, живущем в собственном, недоступном другим мире и сравнивает его в этом отношении с Бальзаком, и вместе с тем утверждает, что он, изображая неприглядные стороны жизни, достиг подлинно христианского сострадания и «гораздо человечнее всех прочих» живописцев. Главное качество Рембрандта он ви-

дит в исключительной остроте оптических ощущений, позволившей мастеру открыть в борьбе света и тени «самую полную, самую выразительную драму» [5, с. 188]. Пожалуй, у Тэна нельзя оспорить лишь одно наблюдение: он абсолютно верно подметил, что Рембрандт постиг «весь тот подвижный отпечаток, который на одном лице сосредоточивает вдруг целую историю души и сердца» [5, с. 189] – это уникальное качество творческого метода мастера наиболее полно проявилось в созданных им портретных образах (данную особенность которых много позднее детально проанализировал В.Н. Лазарев [12]).

У Фромантена Рембрандт, являющийся центральной фигурой голландского раздела «Старых мастеров», также вызывает противоречивые чувства и страстное желание разобраться в сущности его искусства. Особенно подробно он разбирает «Урок анатомии доктора Тюльпа» и «Ночной дозор». В первом произведении, во многом проигрывающем, по его мнению, работам портретистов старшего поколения, он находит «только зародыш Рембрандта, и далеко не всего Рембрандта» [10, с. 179]. Анализируя «Ночной дозор», Фромантен приходит к определенным выводам о личности и творческом методе Рембрандта. В картине он обнаруживает немало недостатков, к основным из которых относятся дробность и неправдоподобность композиции, странности светотени и колорита, сомнительность портретного сходства персонажей. Ярко освещенную фигуру девочки, о значении которой в образном строе полотна до сих пор спорят специалисты, он считает бессмысленной причудой художника и наглядным примером того, что к произведениям Рембрандта нельзя подходить рационально. В целом Фромантен оценивает картину как неспособную кого-либо убедить авантюру, поскольку здесь нет ни жизненной достоверности, ни свободной фантазии. На этом основании делается недвусмысленный вывод о раздвоенности творческого сознания Рембрандта – «гения, созданного из исключений и контрастов» [10, с. 211]. По Фромантену, в Рембрандте жили два совершенно непохожих, несовместимых человека и художника: трезвый реалист и романтический мечтатель-визионер, чьи картины лишь в малой степени отражают реальный мир; творческая удача сопутствовала ему в тех случаях, когда он всецело отдавался одной из граней своей натуры, не пытаясь соединить их. Фромантен, как и многие другие истолкователи «Ночного дозора», не понял авторского замысла соединить в одном произведении традиционный для Нидерландов жанр группового портрета с исторической картиной на современный сюжет, создающей героизированный образ Голландской республики. При всей спорности его

взглядов на Рембрандта необходимо отметить один момент: критик в суждениях о личности и творчестве мастера исходит из интерпретации самих его произведений.

Романтический взгляд на Рембрандта как одинокого, противостоящего своим современникам гения развивает в дальнейшем Э. Верхарн, чья небольшая книга о мастере вышла в русском переводе в 1913 г. [13]. Правда, он иначе расставляет акценты, резко критикует голландское общество со всеми характерными проявлениями буржуазности и безапелляционно противопоставляет Рембрандта всей голландской школе, являющейся «выражением своей спокойной, чистенькой, чувственной и мещанской страны». Среди современников Рембрандт «является подобно чуду», «он прямо противоположен им; он отрицание их» [13, с. 4], и, подобно всем гениям, не может быть объяснен принадлежностью к определенной эпохе и культуре, ибо воплощает наднациональные и надвременные ценности.

Оценивая значение «Старых мастеров», Ш. М. Розенталь писала: «Мы можем забыть все детали аргументации Фромантена, забыть отдельные его оценки, но чувства, пережитые при чтении этой книги, неизгладимы. И чувства эти переносятся нами на описанные и разобранные картины» [1, с. 107]. Яркость суждений и литературное мастерство автора дало этой книге жизнь, гораздо более долгую, чем у большинства написанных в XIX трудов по искусству. Однако, еще раз подчеркнем, этим не исчерпываются ее достоинства. Как бы сам Фромантен ни настаивал на дилетантизме своих воззрений, в действительности он, видимо, не осознавая того в полной мере, предложил и реализовал ясную и продуктивную исследовательскую парадигму, в которой стремление к истине соединилось с неповторимой индивидуальностью личности исследователя. Сделав образно-стилистический анализ главным инструментом искусствоведческого познания, он оказался у истоков методологии классического европейского искусствознания.

Список литературы

1. Розенталь Ш.М. Фромантен и его роль в западноевропейском искусствознании // Московский ордена Ленина государственный университет им. М.В. Ломоносова. Ученые записки. Вып. 126. Труды кафедры общего искусствознания. Кн. 1. М.: Изд-во МГУ, 1947. С. 91–107.

2. Кантор А. Предисловие // Фромантен Э. Старые мастера. М.: Советский художник, 1966. С. 5–13.

3. Турчин В.С. Читая «Старых мастеров» // Фромантен Э. Старые мастера. М.: Изобразительное искусство, 1996. С. 5–36.

4. Акимов С.С. «Старые мастера» Эжена Фромантена: голландское искусство XVII столетия глазами французского художника XIX в. // Национальные коды в европейской литературе XIX–XXI веков. Коллективная монография. Нижний Новгород: Изд-во Нижегород. госуниверситета, 2016. С. 533–541.

5. Тэн И. Философия искусства. М.: Республика, 1996. 351 с.

6. Базен Ж. История истории искусства. От Вазари до наших дней. М.: Прогресс, 1994. 528 с.

7. Виппер Б.Р., Чегодаев А.Д. Западная Европа. Изобразительные искусства // История европейского искусствознания. Вторая половина XIX в. М.: Наука, 1966. С. 30-91.

8. Уилок А.К. Ян Вермер. СПб.: ICAR, 1994. 128 с.

9. Мартынов А.А. Эжен Фромантен и его «Доминик» // Ученые записки Ленинградского университета. Серия филологич. наук. Вып. 8 (64). Л., 1941. С. 186–233.

10. Фромантен Э. Старые мастера. М.: Изобразительное искусство, 1996. 312 с.

11. Левинсон-Лессинг В.Ф. Вильгельм фон Боде и его книга о голландской живописи XVII в. // Музей. Художественные собрания СССР. Сб. статей и публикаций. Вып. 9. М.: Советский художник, 1988. С. 252–257.

12. Лазарев В.Н. Проблема портрета у Рембрандта // Искусство, 1936, № 6. С. 23–44.

13. Верхарн Э. Рембрандт. Его жизнь и художественная деятельность. СПб.: Акцион. Об-во Типограф. Дела в СПб., 1913. 66 с.

EUGENE FROMENTIN AND THE STUDY IN HYSTORY OF THE 17th CENTURY DUTCH ART IN THE SECOND HALF OF THE 19th AND THE BEGINNING OF THE 20th CENTURIES

S.S. Akimov

The article is devoted to Eugene Fromentin's contribution in study of history of classical Dutch art. His book *Les Maitres d'autrefois* (published in 1876) was one of the first conceptual works about the Flemish and Dutch Art of the 17th century. It stimulated the interest to the heritage of Hollandaise School in the Netherlands and other European countries and gives us one of the early examples of the methodological approach based on the stylistic analysis with elements of psychological and sociological studies of cultural environment and personality of painters. The specificity of Fromanten's understanding and estimation of the Dutch painting and the role of his book in the development of investigations in history of the Dutch Art are describe in this article. In spite of Fromentin emphasizes amateurish character of his book he really suggests and consistently applies the new methodology possessed evident novelty and fruitfulness.

Keywords: the Dutch Art of the 17th century, Eugene Fromanten, the book *Les Maitres d'autrefois*, H. Taine, Th. Thore, stylistic analysis, art history, historiography, connoisseurs, Rembrandt.

4.2. РУССКИЙ ДВОРЯНИН XVIII В. В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЕ: КЕНИГСБЕРГСКИЙ ПЕРИОД ЖИЗНИ А.Т. БОЛОТОВА

© Е.Э. Овчарова

В разделе исследуется творческое наследие А.Т. Болотова, снискавшего широкую известность своими мемуарами. Определяется его место в ряду деятелей российской культуры XVIII. Анализируется близость А. Т. Болотова к европейской, в основном немецкой, культуре, что было связано с его воспитанием, а также длительным пребыванием в Кёнигсберге.

Ключевые слова: документальная проза XVIII в., парки и сады Кёнигсберга, А.Т. Болотов, европейская и российская культура.

Можно утверждать, что несмотря на популярность трудов А.Т. Болотова в научных кругах и известность его среди российских читателей**,** он остается на периферии отечественной культуры. Деятельность же его на ниве развития отечественной культуры и науки была столь обширна, что ее нельзя охарактеризовать сколько-нибудь полно ни в одном предложении, ни в одном абзаце, ни даже в целой странице, и она вполне заслуживает самого пристального внимания потомков.

Разумеется, в Богородицке и Дворянниново А.Т. Болотов не обойден вниманием краеведов. Тем не менее, он не принадлежит к числу тех российских деятелей, даже самое эпизодическое появление которых в какой-либо местности служит причиной возникновения там экскурсионного культа. Таковым является, например, не только А.С. Пушкин – он, конечно, здесь находится вне какой-либо конкуренции, но и Толстой, Достоевский, Жуковский, Державин и довольно большой ряд других деятелей российской культуры. К такому выводу автор данной статьи пришел на основании некоторых краеведческих изысканий, результаты которых были опубликованы в трудах нескольких конференций последнего времени и создан небольшой видеофильм «Путешествие Андрея Тимофеевича Болотова в Шацкий уезд» (режиссер Олег Овчаров), который размещен на сайте YouTube. Вот, например, любопытное живое подтверждение тому представляет собой Галина Северьяновна Усова, доктор биологических наук, профессор, прямой потомок А.С. Пушкина

в пятом поколении, и А.Т. Болотова в седьмом. Несмотря на то, что ее страсть к изучению растительных феноменов явно напоминает о втором ее предке, она, по собственному ее признанию, практически никогда не интересовалась этой частью своей семьи. С Пушкиным же картина совсем иная, хотя к литературной деятельности Галина Северьяновна, как она сама признается, никогда склонности не имела.

Несомненно, что недооценка Болотова и недостаточное внимание к его жизни и деятельности связаны частично с тем, что большая часть архива Болотова не опубликована или опубликована в малотиражным специальных изданиях и, таким образом, является недоступной даже для тех читателей, кто деятельно интересуется отечественной историей.

Следует отметить, что о существовании его мемуаров знают очень многие, правда, несмотря на их беллетризованный характер, внушительный объем даже извлечений из мемуаров может быть преодолен далеко не каждым читателем, не говоря о самом полном издании мемуаров, которое на данные момент существует (именно: переиздание приложения к журналу «Русская старина» 1873 года[1]). Помимо очень большого объема текста, препятствием для молодого читателя может стать несколько архаичный слог автора, относящийся к эпохе становления русского литературного языка.

Известно, что Болотов выступал и как теоретик, и как практик, в садово-парковом искусстве. Он создал два больших парка, также на протяжении почти десяти лет он был издателем и едва ли не единственным автором журнала для сельских жителей «Экономический магазин»[2], в каждом номере которого публиковал статьи по теории и истории садово-паркового искусства, как собственного сочинения, так и переводы из различных источников, в частности из трудов немецкого профессора эстетики К. К. Гиршфельда.

Одно из крупнейших философских сочинений Болотова «Путеводитель к истинному человеческому счастию» посвящено проблеме возможности обретения счастья на земле и связанных с этим задач, которые стоят перед человеком. Болотов утверждал, что счастье обретается только в мире ином, в своем же земном существовании человек может достичь лишь определенной степени благополучия, стремление к которому вложено в него самим Богом.

До сих пор множество богословских и философских сочинений Болотова остаются неизданными. Только в 1992 году увидел свет поэтический сборник Болотова «Дюжина сотен вздохов, чувствований и мыслей христианских». Стараниями А.К. Демиховского увидели свет прозаиче-

ские опыты Болотова: «Письма о красотах натуры», «Живописатель натуры», а также ранее неизвестная комедия «Честохвал». Некоторые рукописные архивные материалы были впервые введены в научный оборот лишь в последние годы в диссертациях А.Ю. Веселовой, А.К. Демиховского, И.В. Щеблыгиной. Появились публикации А.А. Азроянц, В.Я. Лазаревой, Е.Н. Перкина, А.Л. Толмачёва. Однако, замечает А.Е. Кузнецов [5], представления о писательских возможностях А.Т. Болотова до сих пор остаются «недоосмысленными».

Интересно, что в академическом издании 1961 г. «Н.И. Новиков и его современники» [6] имя Болотова даже не упоминается, но в то же время никак нельзя сказать, что А.Т. Болотов обойден вниманием исследователей со времени публикации его мемуаров. Так, достаточно известна дипломная работа А. Блока «Болотов и Новиков», в ней анализируется один из ключевых эпизодов мемуаров Болотова – его сотрудничество с выдающимся просветителем Н.И. Новиковым. В течение последних десятилетий объектом исследования целого ряда ученых становились сельскохозяйственные труды Болотова-агронома, педагогическая деятельность А.Т. Болотова и его ценностные установки, его литературные взгляды и творчество, особенности его лексики, причем не только в мемуарах. Цитаты и отдельные лексические единицы из знаменитых мемуаров можно найти в Словаре русского языка XVIII века, работах В.Д. Левина, Г.О. Винокура, Г.П. Князьковой, А.А. Лаврентьевой и некоторых других языковедов [1].

Интересно, что в XX в. был создан целый ряд повестей, в основе которых лежат «Записки» Болотова, и любопытны особенности художественной трансформации в них сюжета и характера героя мемуаров А.Т. Болотова (это исторические повести В.Б. Шкловского, В. Лазарева, В. Ганичева, С. Новикова, А. Иванова и О.Н. Любченко). Собственно, именно эти повести ярче всего показывают одиозные подходы к феномену Болотова – причем, с разных сторон. Есть попытки подхода к деятельности А.Т. Болотова как к единому процессу, затронувшему разные научные и культурные сферы, но базирующемуся на цельной мировоззренческой концепции – в частности, в диссертации кандидат филологических наук Александры Юрьевны Веселовой на тему «Эстетика Андрея Тимофеевича Болотова: Литературная критика и садово-парковое искусство» [4].

Феномен отстраненности А.Т. Болотова от магистральной линии развития российской культуры, забвение его имени в XIX в. – вплоть до 1873 г., весьма примечателен. Причина здесь, возможно, кроется в неза-

висимости самой его натуры и в оригинальности его суждений. Причем Болотов был независим сразу от всех основных политических течений и магистральных тенденций развития российской культуры.

Оказавшись в Кёнигсберге под мощным воздействием европейской культуры, он сумел сохранил свою самобытность. Собственно, здесь он нашел идею своих садов и свою философию полезного и богоугодного удовольствия, которые будут его страстью всю его дальнейшую жизнь. Но он не приобрел болезненной отстраненности от российской действительности, которая вот уже почти лет триста мучает тех представителей российской интеллектуальной элиты при усвоении ими европейских культурных ценностей; явственные следы того можно найти уже в веке восемнадцатом – по крайней мере, ирония вполне гоголевского толка над российской обыденностью и обывателями присутствует как уже вполне сформировавшееся явление уже в романе младшего современника Болотова, юного Михаила Сушкова, «Российский Вертер» (1792).

Андрей Тимофеевич Болотов в еще в Кёнигсберге вошел в дружеские отношения с Григорием Орловым, то есть оказался непосредственно рядом с окружением будущей Екатерины Второй непосредственно перед ее восхождением на престол – но поспешно устранился от участия в перевороте. Он слишком ценил свою независимость, чтобы ввергаться в пучину политических распрей.

Болотов находился во деятельном взаимодействии с Новиковым не менее десяти лет. Его альманах «Экономический магазин» своим многолетним существованием обязан именно союзу с Новиковым. Но Болотов разделял далеко не все взгляды своего коллеги по российскому просвещению, что позволило избежать трагической судьбы Новикова.

Своим литературным вкусом Болотов обязан был прежде всего самому себе, ведь они вырабатывались в результате его самостоятельных штудий всех тех книг, которые ему удавалось добывать. Хотя Болотов и явился одним из первых русских прозаиков, его литературные предпочтения оказались в стороне от основной линии дальнейшего развития российской литературы, о чем можно, например, судить по сборнику 1791 г. из 50-ти критических статей, под заглавием «Мысли и беспристрастные суждения о романах как оригинальных российских, так и переведенных с иностранных языков» [4].

Болотов оригинален прежде всего органическим единством со своей эпохой, он отнюдь не борется к ней, хотя и ведет интенсивнейшую просветительскую деятельность. Он всегда был слишком занят своей собственной деятельностью: садами, чтениями, семьей, воспитанием, со-

зданием и изданием собственных книг, чтобы у него оказалось время для политической или околополитической деятельности.

Мировоззрение Болотова было сформировано под влиянием европейской и, прежде всего, немецкой культуры. Отец Андрея Тимофеевича хорошо знал немецкий язык, он много общался с представителями немецкой культуры, переводил с немецкого – в его бумагах сын нашел переводы немецких экономических трудов. И Тимофей Болотов был чрезвычайно озабочен тем, чтобы и сын Андрей знал немецкий язык и мог им пользоваться [2, с. 106–107], не без основания считая такое знание одним из слагаемых жизненного успеха.

Вот названия тех книг, которые А.Т. Болотову удавалось достать в отрочестве и которые он изучал по многу раз: Фенелон «Похождения Телемака», перевод 1734 г. (Болотов называл его камнем, положенным в основание будущей учености, он не только читал, но и переписывал его); труды немецкого историка Кураса Гильмера, это всеобщая история, в русском переводе; «История принца Евгения» неизвестного автора; французские романы, например «Жиль Блаз» уже в немецком переводе, Тредиаковского. Русских источников немного, в период, относящийся к отрочеству, упоминается лишь книга Сумарокова «Аристона» и «Четьи-Минеи», сборник наставлений, житий святых. Впрочем, Сумароков оставил заметный след в душе впечатлительного подростка, а изучение житий и богоугодных наставлений настолько одно время захватило юного Андрея Болотова, что он стал сущим авторитетом для священников, посещавших его деревню.

К 17-ти годам одним из основных занятий А.Т. Болотова в свободное от несения воинской службы время был перевод немецких романов и беседы с образованными немцами, которые случались рядом – он служил на территории нынешней Эстонии. Впрочем, и среди его коллег немцы встречались часто. Но получение новых книг было по-прежнему затруднительно, чему посвящено в мемуарах довольно много примечательных эпизодов.

С лучшими образцами немецкой культуры Андрей Болотов познакомился еще в возрасте 10-ти лет, на мызе Пац около города Бовск, у господина Нетельгорста, куда отец устроил его благодаря своим обширным связям. «<...> покойный родитель мой, видя меня час от часу возрастающаго и приметив, что способности во мне ко всему от часу оказывались более, давно уже помышлял о дальнейшем поспешествовании моим наукам. <...> По всем сим обстоятельствам и хотелось родителю моему уже давно отдать меня куда-нибудь в лучшую школу или к луч-

шему учителю, и как он узнал, что у одного соседственнаго курляндскаго дворянина содержался в доме для обучения детей учитель, то, сведя с ним знакомство, и отдал меня к сему учителю» [2, с. 67].

И надо полагать, что именно на мызе Пац, где он провел всего год, юный Андрей Болотов приобрел твердую привычку к постоянным интеллектуальным занятиям, умение правильно распределять свое время и не жалеть усилий для достижения поставленной цели: «Всему хорошему, что есть во мне, начало положилось тут, а сверх того, имел я и ту пользу, что живучи в таком порядочном доме, имел я первый случай узнать и понужить памяти о жизни немецких дворян и полюбить оную» [2, с. 74],. Здесь он научился говорить по-немецки, приобрел охоту к рисованию и изучению французского языка – и именно здесь он увидел первый европейский сад: «Тот курляндский дворянин, к которому в дом меня отдали учиться, назывался господином Нетельгорстом, и жил от местечка Бовска верст с шестнадцать, или около двадцати, на самой польской границе. Он был не убогой человек, имел в мызе Пац изрядный у себя дом и подле его прекрасный регулярный сад, украшенный множеством статуй». Именно здесь было положено начало страсти А.Т Болотова к садам, страсти, которая вполне развилась в бытность его в Кёнигсберге.

Упомянем некоторые впечателения А.Т. Болотова от садов Кёнигсберга, послужившими ему отправной точкой для его деятельности по разведению садов и разбиению парков. Количество же садов, в которых автор мемуаров на протяжении всего их текста пребывает, которые он закладывает, о которых он размышляет, не поддается никакому учету; сады появляется в мемуарах в самом их начале, в описании раннего детства и далее присутствуют далее постоянно.

Под словом «сад» Болотов, следуя европейской традиции, понимает как сад с яблонями и другими плодовыми деревьями, так и огород, цветник, а также и регулярный французский парк, и пейзажный английский парк. Впрочем, часто Болотов поясняет, о каком конкретно саде идет речь. В своем «Экономическом магазине» Болотов однако различает понятия сада и огорода. Те увеселительные общественные парки в Кёнинсберге, которые Болотов прилежно посещал во времена своего там служения, а также парковые комплексы там же обозначены тем же названием.

Кёнигсбергские увеселительные парки, а также частные сады, в которых ему удалось побывать, доставили Андрею Тимофеевичу много удовольствия и вполне развили его страсть к созданию садов и парков.

Впрочем, сады эти в мемуарах описаны достаточно скупо, разве что кроме сада купца Сатургуса: «Кварталы между сими каналами заселены в иных местах домами, в иных засажены садами, а в иных осажены только деревьями и содержат в себе наилучшие луга: но ни который из них так не достопамятен, как тот, на котором находится сад одного наибогатейшего купца по имени Сатургус. Сад сей хотя не очень обширен, но почесться может наилучшим во всем Кёнигсберге, ибо он не только расположен регулярно, но и украшен всеми возможнейшими украшениями. Хозяин, будучи любопытный, ученый и богатый человек, наполнил оный многими редкими вещами. Есть у него тут богатая оранжерея, набитая разными иностранными произрастаниями; есть менажерия, или птичник и зверинец, в котором содержится множество редких иностранных птиц и зверьков; есть многие прекрасные домики и беседки. В одном из оных находится маленькая кунсткамера, или довольно полный натуральный кабинет. И как мне еще впервые случалось тут таковой видеть, то не мог я

довольно налюбоваться зрением на множество редких и никогда мною не виданных вещей, а особливо на преогромное собрание разных руд, окаменелостей, камней, разных раковин, разных птичьих яиц, разных птичьих чучел, а паче на превеликое собрание янтарных штучек с находящимися внутри их мушками и козявочками, которыми навешан у него целый комод и коих число до нескольких тысяч простирается. Другой домик, в котором обыкновенно угощал он своих гостей, вместо обоев украшен картинами, в коих налеплены за стеклом натуральные бабочки и коих видел я тут несметное множество. Что же касается до самаго сада, то наполнен он безчисленным множеством цветов и хорошими плодоносными деревьями, а стены прикрыты превысокими персиковыми и абрикосовыми шпалерами. Есть также тут множество разными фигурами обстриженных деревьев, а площади все украшены множеством изрядных фонтанов. Вода для сих фонтанов втягивается насосами из канала, подле сада находящагося, в большой свинцовый басейн, сокрытый в построенной нарочно для сего на углу сада прекрасной башне, внизу которой сделана изрядная беседка и в ней колокольная игра, производимая тою же водою. Все сии зрелища были до того мною не виданныя, и потому всякий раз, когда ни случалось мне в саду сем бывать, производили мне много удовольствия» [2, с. 551–552].

В Кёнинсберге одни из преимуществ снятой квартиры, наряду с хорошими хозяевами, была возможность часами наблюдать за обширным садом, который был расположен прямо напротив балкона: «С квартирою

сею сопряжены были для меня многия выгоды и ни которою из всех прежних я так доволен не был, как сею последнею, ибо, вопервых, была она всех прежних ближе к замку, и не далее сажен двух сот от онаго; вовторых, стояла в улице хотя маленькой, но такой, по которой много было ходьбы и езды, а особливо для гулянья по садам, следовательно, не скучной. Домик был хотя небольшой, но веселенькой и теплый. <...>Вид из дома и окон моих простирался в одну сторону в маленькой плодоносный садик, принадлежащий к соседственному дому, котораго плодовитые деревья верхами своим простирались даже до самых моих окон, и к оным почти прикасались, а в другую – на улицу и чрез оную в прекрасный, регулярный и убранный беседками и партерами сад, принадлежащий к большому каменному дому, находившемуся за улицею почти против моей квартиры. Сей сад в особливости меня увеселял. Он находился в такой близости и в таком положении, что я мог весь его обозревать и видеть всех в нем гуляющих и все в нем происходящее и находившееся. Самые цветы, которыми в множестве усажены были рабатки в партерах, видны мне были до единаго, а запах от духовитых трав и цветов достигал даже до моих окон, а особливо в вечернее время" [2, с. 686].

Неукротимая энергия, до пребывания в Кёнигсберге находившая много различных способов применения (ведь даже в обучении своих солдат Болотов проявлял немало выдумки и таланта, выделившие его среди прочих его сослуживцев, уныло и почти безрезультатно колотивших своих подчиненных), здесь же нашла путь к неиссякаемой возможности своего приложения. Сады стали непременными спутниками Болотова, необходимой частью его жизненного пространства. Болотов выводил сорта, разбивал сады, производил в своих садах фрукты и ягоды практически в промышленных масштабах. Значительная часть его мемуаров посвящена садам. Вот характерная цитата, относящаяся ко времени его жизни в отставке, еще до поступления на службу к князю Гагарину и графу Бобринскому, в которой мы воочию можем видеть рождение отечественной науки о сортах плодово-ягодных растений.: «Все посажденные мною в первую осень и последующую затем весну деревья уже переболели, и в сей год начали уже порядочно расть, шпалеры получили уже свой вид и вошли в стрижку. Цветники великолепствовали уже множеством цветов. Питомник мой наполнен был уже довольным количеством маленьких всякого рода плодовитых деревцов, ибо я не только всякой год сеял почки и сажал лесные пеньки из леса и прививал к ним прививки, но выдумал способ умножать количество сих запасных деревцов отдергиванием силою и сажанием на гряды тех молодых и маленьких отрослей, которые выростают подле пней и главных

стволов больших плодовитых дерев и кои я назвал отрывками. И как сих отрослей нашел я в садах моих великое множество, как подле яблоней, так подле слив и вишень, то и насадил я ими в питомнике своем целые грядки, и всем тем не только занимался с удовольствием особым, но действительно и веселился; ибо всякая самим собою выдуманная и произведенная безделушка меня радовала чрезвычайным образом и доставляла мне не одну, а многие приятные минуты в жизни» (Письмо 118-е) [2, с. 81].

В рамках небольшой статьи затруднительно осветить все аспекты пребывания в А.Т. Болотова в Кёнингсберге, в результате чего он приобрел обширнейшие интересы и навыки, развитые им в полной мере в течение своей продолжительной дальнейшей жизни, наполненной неустанным трудом на пользу своей семьи и российского общества. Именно в Кёнигсберге он, наконец, смог без особых ограничений прочесть множество произведений художественной и исторической литературы, составлявших необходимый культурный багаж эпохи, приобщиться к философской культуре своего времени, смог посещать занятия в университете – а также и к культуре светской, так как приобрел обширный круг знакомых, да к тому же мало осталось балов, свадеб и вечеров с танцами, которые он не посетил во время своего пребывания в Кёнигсберге. Недаром он благодарил Бога за особую заботу, позволившую ему провести в Кёнигсберге столь продолжительное время, удалившись от тягот военной службы.

Примечания

1. Переиздание журнала сделано издательством «Институт русской цивилизации» в 2013 г. и доступно на сайте издательства.

2. За десять лет Болотов написал для журнала более четырех тысяч статей и заметок. А это без малого 40 томов «Экономического магазина» в формате 12×19 см, с числом страниц не менее 400. Только на тему домашней медицины было опубликовано свыше 900 работ. Как пример – название таких материалов в оглавлении: «Еще об одном и довольно действительном лекарстве от зубов», «О головных человеческих болезнях» (часть XL, от 1789 года); «Лекарство от каменной болезни», «О лекарстве от обжоги», «Еще об одном лекарстве от желтухи» (часть XI, от 1782 года); «О лекарстве от растрескавшихся рук» (часть XXXI, от 1787 года); «Рецепт целительным каплям», «Лекарство от кашля» (часть X, от 1782 года) [см. подробнее: 5].

Список литературы

1. Азроянц А.А. «Экономический магазин» А.Т. Болотова как источник по истории русского литературного языка XVIII века: Автореферат диссертации ... кандидата филологических наук: 10.01.01.Русская литература. М., 2012. 20 с.

2. Болотов А.Т. Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные им самим для своих потомков. В 3-х томах. Т. 1 / Отв. ред. О. А. Платонов. М.: Институт русской цивилизации, 2013. – 1120 с.

3. Болотов А.Т. Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные им самим для своих потомков. В 3-х томах. Т. 2 / Отв. ред. О. А. Платонов. М.: Институт русской цивилизации, 2013. – 1193 с.

4. Веселова А.Ю. Эстетика Андрея Тимофеевича Болотова: Литературная критика и садово-парковое искусство: Автореферат диссертации ... кандидата филологических наук: 10.01.01.Русская литература. СПб., 2000. 19 с.

5. Кузнецов А.Е. Проза Андрея Тимофеевича Болотова как художественное явление: Автореферат диссертации ... кандидата филологических наук: 10.01.01.Русская литература. – Москва, 2013. 16 с.

6. Н.И. Новиков и его современники / ред. Малышев И.В. М.: Академия Наук, 1961. – 536 с.

A RUSSIAN XVIII CENTURY NOBLEMAN IN THE EUROPEAN CULTURAL ENVIRONMENT: A.T. BOLOTOV'S LIFE AT THE KONIGSBERG PERIOD

E.E. Ovcharova

A.T. Bolotov had deserved well of the Russian science and culture. He was a great gardener, outstanding educator, remarkable philosopher and pedagogue. Even now some of his historical works are well-known among lovers of historical writings. The most popular ones are his huge memoirs. Also he is well-known as the creator of two landscape parks in Tula's region which are still exist. But it should be recognized he has never been in the forefront of Russian figures of culture. The independence of Bolotov's mind can be the reason of this situation. Also it was of importance that Bolotov was grown up under the influence of European culture. The most important part of Bolotov's education was the German language and culture.

Keywords: non-fiction of XVIII century, parks and garden in Konigsberg, A.T. Bolotov, European and Russian culture.

4.3. ЕВРОПЕЙСКИЕ СТЕРЕОТИПЫ ВОСПРИЯТИЯ МЕКСИКАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ В РОМАНЕ Д.Г. ЛОУРЕНСА «ПЕРНАТЫЙ ЗМЕЙ»

© В.И. Кравченко, О.Е. Барышникова

Посетив Мексику в 1923 г., Д.Г. Лоуренс выразил свои впечатления в двух книгах: дневнике путешественника “Mornings in Mexico” и романе «Пернатый змей». Писателя поразила страна, где взаимно несопоставимые этносы, культу-

ры, цивилизации сталкивались на каждом шагу, своеобразно восприняты символы католицизма низами местного населения, где живы древние индейские мифы, одним из протагонистов которых было верховное божество ацтеков Кецалькоатль, изображавшийся в облике змеи, покрытой зелеными перьями. Авторские стереотипы писатель передал героине своего романа, чья точка зрения была проанализирована в данной работе. В этом романе, как и в других романах писателя, конкретность видения и воспроизведения реального мира сочетается с обобщениями и символами, претендующими на определенную философскую глубину.

Ключевые слова: стереотип, культура, Д.Г. Лоуренс, «Пернатый змей».

Несомненно, люди никогда не воспринимают ситуацию беспристрастно, они описывают и оценивают события и явления иных культур через призму собственных культурных норм. Понятно, что при этом ни одно из их суждений не может считаться объективно верным или неверным. Так и в романе Д.Г. Лоуренса «Пернатый Змей» (The Plumed Serpent, 1926) мы видим пример проявления стереотипа восприятия мексиканской культуры со стороны представителей европейской культуры.

Роман появился в результате путешествия автора в Мексику в марте – июле 1923 г. Это было бурное время в Мексике: после многолетней череды военных переворотов и гражданских войн, попыток демократических правительств да и диктаторских режимов провести радикальные реформы (что получило в истории название мексиканской революции 1910-1920-х годов). Ни одна страна, в которой Д.Г. Лоуренсу довелось побывать, не произвела на него более сильного и шокирующего впечатления, чем Мексика, где взаимно несопоставимые этносы, культуры, цивилизации сталкивались на каждом шагу. Писателя поражала не в последнюю очередь и радикально несходная с европейской специфика восприятия символов католицизма низами местного населения, с молоком матери впитавшего древние индейские мифы, одним из протагонистов которых было верховное божество ацтеков – творец мира и человека, владыка стихий и покровитель жречества и науки Кецалькоатль, изображавшийся в облике змеи, покрытой зелеными перьями («пернатый змей»). Свои личные впечатления писатель выразил в книге “Mornings in Mexico” (1927). Часть этих личных впечатлений автор передал своей героине, чья точка зрения полна европейских стереотипов в отношении мексиканской жизни и представлена во многих главах романа.

Героиня романа – ирландка Кэт Лесли, совершающая путешествие по Мексике в обществе двух американцев. Ей сорок лет, она вдова и

мать взрослых детей. Ни о любви, ни об иных радостях жизни Кэт уже не помышляет. Для нее всё в прошлом. Она устала от цивилизации и западного мира, тяготится жизнью в Европе и скорей из любопытства приезжает в Мексику. С первых же страниц книги мы видим, как негативно воспринимается ею многие мексиканские реалии. Кэт со своими спутниками – её сверстником кузеном Рисом Оуэном и молодым американцем Бадом Виллиерсом – решили побывать на корриде. Главный мотив этого их решения выразил Оуэн: *Мы ещё ни разу не были на бое быков. Надо бы сходить, посмотреть* [1, с. 5]. Кэт согласилась пойти, но почти сразу в её душе возникло нежелание идти, и с этого времени оно будет передаваться не столько в словах и действиях героини, сколько в её восприятии окружающей действительности – автор пытается заставить нас взглянуть на всё предубеждённым взглядом Кэт. Когда они все еду в такси, мелькающие дома Мехико производили на неё *вид какой-то особо гнетущий, тоскливый и безотрадный* [1, с. 6]. У самого стадиона негативное впечатление нагнетается: *какие-то замарахи* продавали напитки и сладости и *ещё что-то отвратительно жирное*, а над всеми *грозно нависали* конструкции *огромного уродливого стадиона*. Наконец, *у Кэт было такое чувство, будто она входит в тюрьму* [1, с. 6]. Дальнейшее описание боя быков дано в ужасно натуралистической манере, явно ощущается негативная предвзятая точка зрения героини, которая не выдерживает и с отвращением покидает стадион. Итак, коррида, как часть традиционной мексиканской культуры, порицается в восприятии ирландки Кэтрин Лесли. Как мы уже указывали в исследовании национального стереотипа в другой работе, национальный стереотип – это не только упрощённое, но и одностороннее представление, связанное с неточным (искажённым) знанием о поведении людей другой национальности [2, с. 419].

Во второй главе книги Кэт с кузеном Оуэном посещает дом миссис Норрис, которая была англичанкой, но долгое время прожила в Мексике и, будучи археологом, долго изучала и полюбила ацтекскую культуру. В её доме оказались и другие гости, которые обменялись суждениями о современной Мексике. Выявляются два европейских стереотипных взгляда на страну – один, выражаемый Кэтрин Лесли, происходит от незнания страны и её культуры и отсюда предвзятость, неприязнь и «ужасающий страх», охватывающий Кэт всякий раз, когда она остаётся наедине с Мексикой. Другой взгляд – точка зрения седовласого судьи Берлапа – так же враждебен к стране, хотя он прожил здесь много лет». Т.е. причина такой позиции судьи Берлапа не в отсутствии знания стра-

ны и её людей, а в чём-то другом. Оказывается это ещё один фактор создания стереотипного и предвзятого отношения – социальный фактор. И судья, и Кэтрин ненавидят простонародье. Для судьи дореволюционная Мексика была приемлемой страной, но никак не послереволюционная. В отличие от Кэт он уже не питал к стране интереса. Кэтрин испытывала противоречивые чувства: её привлекала эта страна чем-то колдовским и неизвестным, но и ужасно пугала по той же причине. Генерал дон Сиприано, с которым Кэт познакомилась ещё накануне, советует ей *пожить здесь ещё немного, Возможно, ваши ощущения изменятся* [1, с. 43].

Несмотря на неугасающее желание уехать из Мексики, Кэт последовала совету Сиприано и осталась в Мексике и вскоре она узнаёт о боге древних ацтеков из газетной статьи, в которой сообщалось, что индейцы, живущие на берегу озера Сайюла, видели человека необыкновенно большого роста, который вышел из озера и сообщил им, что скоро древние боги вернутся и среди них будет Кецалькоатль, или «Пернатый змей». Кэтрин отправляется к озеру Сайюла и обретает исполненную глубокого смысла новую жизнь в «дикой» Мексике. Все дальнейшие события в романе связаны с утверждением культа Кецалькоатля. Во главе нового религиозного движения стоят дон Рамон Карраско и дон Сиприано. Хоть они и мексиканцы (а Сиприано так вообще индеец), образование они получили европейское: один из них окончил Колумбийский, другой Оксфордский университет. Будущее Мексики они связывают с возрождением религии и обычаев древних ацтеков. В возвращении к первобытным формам существования и восстановлении примитивного мышления они видят спасение своей страны от революционных движений и идей социализма, а в ритуальных танцах и религиозных обрядах, связанных с поклонением Кецалькоатлю и Уицилопочтли – одну из наиболее эффективных форм утверждения самобытности мексиканцев. Взгляды своих героев разделяет и автор романа. Д.Г. Лоуренс интересовался как историей древнего Египта, так и Халдеи, его увлекало далёкое прошлое этрусков, индусов, ацтеков. В их культуре, обычаях и религиозных обрядах он видел ту животворную силу, которая могла бы, по его мнению, помочь современному человеку избавиться от гнета подавляющей его личность механической жизни. В романе «Пернатый змей» звучит призыв приобщиться к природе и естественным формам жизни, возрождая древние религии и культы.

В этом романе, как и в других романах писателя, конкретность видения и воспроизведения реального мира сочетается с обобщениями и

символами, претендующими на определенную философскую глубину. Земным воплощением Кецалькоатля становится в романе помещик дон Рамон, а с образом его жены Карлоты связана идея христианства, вытесняемого древней религией ацтеков. Смерть Карлоты символизирует гибель той цивилизации, к которой принадлежит Кэт. Исполняя волю Рамона, Кэт становится женой Сиприано, обретая в этом союзе неведомую ей прежде радость и удовлетворение.

В романе подчеркивается торжество темной стихии инстинктов над разумом. Воля Кэт и ее рассудок как бы парализованы, выключены, ею руководят иные силы, что особенно ясно дает себя знать в сцене исполнения Кэт ритуального танца. Культ древних ацтекских богов связан с торжеством сексуального начала, подчиняющего себе Кэт, наделяя ее блаженным ощущением возрождения своего тела.

Мексика возрождает Кэтрин, хотя происходит это не сразу. И все же в глубине души она всё также чувствует *угрозу, которую внушала ей Мексика* [1, с. 465], понимает, что несмотря ни на что, она тяготеет к Европе. *Она была слишком дитя старого мира Европы и не могла перемениться так быстро. Но чувствовала, что, если получится возвратиться в Ирландию и дать своей жизни и телу передышку, то (она) найдёт в себе силы приехать обратно и принять в этом участие* [1, с. 467]. Ведь мысль об одинокой жизни на родине пугает её, а союз с Сиприано она рассматривает как избавление от этой безрадостной перспективы и как начало своей новой жизни. Именно на страницах этой книги Д.Г. Лоуренс формулирует свою философию крови. Роман «Пернатый змей» писался трудно и долго, на протяжении трех лет и был негативно воспринят большинством рецензентов (кое-кто из позднейших биографов Лоуренса даже расценивал его как «самое амбициозное фиаско автора на романном поприще»).

Таким образом, в романе автор сопоставляет и противопоставляет западно-европейскую культуру начала XX века и культуру ацтеков XV века, христианство и языческие верования, культуру элитарную и простонародную. Героиня книги преодолевает свои стереотипы, но «чувство принадлежности к древнему, доисторическому человечеству» было для неё столь ново и стремительно, что воспринимается ею с трудом.

Список литературы

1. Лоуренс Д.Г. Пернатый змей. М.: Вагриус, 2007. 512 с.

2. Кравченко В.И. Национальный стереотип характера в рассказе Д.Г. Лоуренса «Прусский офицер» // Национальные коды в европейской литературе

XIX–XXI веков/ Отв. ред. Т.А. Шарыпина, И.К. Полуяхтова, М.К. Меньщикова. Н. Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского. 2016. С. 418–424.

EUROPEAN STEREOTYPES OF MEXICAN CULTURE IN THE NOVEL *THE PLUMED SERPENT* BY D. H. LAWRENCE

V.I. Kravchenko, O.E. Baryshnikova

Having visited Mexico in 1923, D.H. Lawrence expressed his impressions in two books: the diary of a traveler *Mornings in Mexico* and the novel *The Plumed Serpent*. The writer was struck by the country where mutually disparate ethnic groups, cultures, civilizations could be encountered at every step, where the symbols of Catholicism were perceived quite originally by the local population, where ancient Indian myths live − and one of its protagonists was Quetzalcoatl, the Supreme deity of the Aztecs portrayed as the serpent covered with green feathers. The author's stereotypes were given to the heroine of his novel, whose point of view was analyzed in this work. The specificity of vision and reconstruction of the real world combined with generalizations and symbols claim to have a certain philosophical depth in this novel, like in other novels by D.H. Lawrence.

Keywords: stereotype, culture, D.H. Lawrence, *The Plumed Serpent*.

4.4. СОЦИАЛЬНЫЙ ДАРВИНИЗМ И ШКОЛА В РОМАНЕ «УСЛОВНО ПРИГОДНЫЕ» П. ХЁГА И В ПОВЕСТИ «КЛАСС КОРРЕКЦИИ» Е. МУРАШОВОЙ

© О.С. Сухих

Рассматриваются произведения датской («Условно пригодные» П. Хёга) и русской («Класс коррекции» Е. Мурашовой) литератур на основании близости проблематики. Принцип сравнительно-типологического анализа позволяет выявить существенные параллели в художественном осмыслении проблемы социального дарвинизма в этих произведениях. Оба писателя обращаются к жизни школы, анализируя, как отражаются в ней проблемы социума в целом. Писатели рассматривают такие пути решения общественных вопросов, которые на первый взгляд представляются противоположными, но сходство их в том, что в обоих случаях личность воспринимается лишь как объект социально-педагогического эксперимента. В обоих произведениях авторы приходят к выводу о бесперспективности подобного подхода к человеку.

Ключевые слова: школа, социально-педагогический эксперимент, личность, государство, социальный дарвинизм.

Питер Хёг, один из датских писателей конца XX века, приобрёл в России известность как автор романа «Фрёкен Смилла и её чувство снега» (1992 г.). Второй его роман – «Условно пригодные» (1993 г., на русском языке издан в 2003 г.) [1] – не получил такой широкой известности, хотя по остроте сюжета, философичности и значимости этической и социальной проблематики, на наш взгляд, не уступает «Смилле». Центром действия в романе «Условно пригодные» становится школа, в жизни которой отчётливо отражаются проблемы социума. В русской литературе начала XXI века подобная тематика раскрывается во многих произведениях, и особенно яркую параллель «Условно пригодным» являет собой повесть Е.В. Мурашовой «Класс коррекции» (написана в 2004, опубликована в 2005 г.). Материалом художественного исследования двух писателей становятся совершено разные на первый взгляд типы социумов: социально и экономически стабильная Дания 70-х годов XX века и постсоветское пространство, с его острыми проблемами и в общественно-политической, и в экономической сферах. Однако существует целая система параллелей и перекличек в композиции образов, в сюжетах и в проблематике произведений.

В романе П. Хёга[1] обрисована **ситуация социального неравенства на уровне детских учреждений**. Герой-рассказчик Питер – сирота, проведший свои 14 лет в приютах и интернатах, – может только воображать себе, как это бывает, когда у ребёнка есть дом, родители, а на столе много еды. Последнее для него ассоциируется с благополучием и даже счастьем, поскольку «на государственном обеспечении» он постоянно голодал, – это притом что речь ведётся о развитом и обеспеченном обществе с продуманной социальной структурой. По какой-то причине оно не в состоянии позаботиться о детях-сиротах, один из которых *смог выжить только потому, что на спор ел за деньги все что угодно, ему давали крону за червяка и пять крон за лягушку* [1], другой был доведён практически до дистрофии: *Когда меня перевели в пятый класс школы Биля – притом что по возрасту я должен был учиться в шестом,- я весил двадцать три килограмма в одежде и без ботинок. Рост мой тогда был сто двадцать восемь сантиметров, и городской врач уверял всех, что это не врожденный дефект, а объясняется тем, что в «Сухой корке» плохо кормили* [1], и таких примеров в романе приводится достаточно много. Остаётся предположить, что эти дети просто не нужны благополучному социуму, он в них не заинтересован.

В повести Е. Мурашовой ученики класса коррекции 7-ого «Е» – это дети либо из неблагополучной среды, либо неспособные учиться из-за

задержки в развитии, либо просто тяжелобольные. Большинство – из бедных семей, в одной из которых мать бросает детей, в другой пьяный отец чуть не совершает убийство жены и сына и т.п. Кто-то из 13–14-летних учеников вынужден воровать, кто-то – заниматься проституцией, кому-то может посчастливиться с законным заработком. Герой-рассказчик Антон, например, постоянно задумывается, как достать денег, поскольку мать не может купить ему даже самую необходимую одежду.

В обоих случаях перед нами дети социально не защищённые, хотя вроде бы законы предусматривают определённую заботу о них. Причём герой-рассказчик и в том, и в другом произведении весьма трезво осознаёт свой статус: и Питер у П. Хёга, и Антон у Е. Мурашовой – это подростки, вполне нормально развитые в интеллектуальном плане, способные к рефлексии и к оценке окружающего мира. Неудивительно, что перед обоими встаёт **вопрос о дальнейших перспективах**: что будет с ними после школы – так сказать, после этапа социальной адаптации?

Герой П. Хёга к моменту начала повествования учится в **элитной частной школе** Биля, герой Е. Мурашовой – в **гимназии**, которая является **одной из лучших** в городе. И там, и здесь уделяется большое внимание социальному имиджу школы, тщательному подбору педагогического состава, да и ученического тоже. Для героев пребывание в таком учебном заведении – это шанс войти в нормальную жизнь, найти своё место в благополучном мире, который пока существует только где-то рядом с ними: Питер может лишь наблюдать из-за школьных ворот, как другие уезжают с родителями на машинах, так же Антон и его одноклассники смотрят, как ученики классов «А» и «Б» уезжают на экскурсию, куда «изгоев» не берут. В романе П. Хёга Питер рассказывает о том, что если он не сможет «удержаться» в школе Биля, то его ждёт, скорее всего, интернат для слабоумных (куда, по всей видимости, попадают далеко не только слабоумные, но и просто «трудные» дети) и тогда жизнь его кончена, а в повести Е. Мурашовой Антон рассуждает о том, что после «класса коррекции» лишь несколько человек имеют шанс быть зачисленными в обычный класс: *Часть моих одноклассников, я думаю, закончит свое образование после седьмого класса и никогда уже учиться не будет, некоторые пойдут в 371-ю школу для дебилов, некоторых (особо умных) возьмут в классы «В» и «Г»* [5].

И в том, и в другом произведении обрисована обстановка, в которой дети достаточно чётко **разделены на «перспективных» и «неперспективных», причём последние особенно ясно это понимают**. *...Для де-*

тей-сирот в Дании все заранее определено... Лишь много позже начинаешь понимать, что место, куда тебя впустили, – это туннель. Из которого тебе никогда уже больше не выбраться… – так рассуждает рассказчик в произведении П. Хёга [1]. *Первые два класса в каждой параллели – «А» и «Б» – гимназические. У них лучшие учителя... Классы «В» и «Г» – нормальные… Мы – класс «Е». Можете себе представить. И это притом, что всех откровенных дебилов нашего района сливают в 371-ю школу... Выхода оттуда нет никакого – только на улицу или в интернат для хроников. Впрочем, у нашего класса коррекции перспективы тоже далеко не блестящие…* – такие выводы делает рассказчик в повести Е. Мурашовой [5].

При этом, с другой стороны, в обоих произведениях показано, что между детьми разных «каст» могут сложиться вполне доверительные отношения, **может быть преодолён социальный барьер**. В повести Е. Мурашовой младшеклассник Вадик, дорого одетый и воспитанный родителями-снобами, оказывается открытым для общения, способным ценить дружбу и помогать ученикам «класса коррекции». В романе П. Хёга девушка Катарина, которая хотя и является сиротой, но в элитной школе учится уже давно и хорошо, воспитывалась в состоятельной и респектабельной семье, несмотря на все это, сходится с «условно пригодными» Питером и Августом, пытается им помочь. Взрослый же мир живёт по своим правилам, и в нём такие, как Питер в романе П. Хёга или Антон в повести Е. Мурашовой, обречены на «вымирание» по закону социального «естественного отбора».

В романе П. Хёга это называют **скрытым дарвинизмом**. Вне зависимости от уровня развития, цивилизованности общества, это явление в нём, так или иначе, есть. В любом социуме и в любую эпоху существуют сильные и слабые, или, как сформулировал это со своей точки зрения Раскольников у Достоевского, «твари дрожащие» и «право имеющие», только в данном случае речь идёт о праве не на преступление, а на благополучие и достойный статус. Люди «равны в Боге, но не равны в природе» [6], и это порождает тот самый социальный дарвинизм, о котором пишут П. Хёг и Е. Мурашова, что вызывает закономерную ассоциацию с романом Достоевского «Преступление и наказание». У Достоевского Раскольников стремится исправить несправедливость, царящую в обществе, где лужины процветают, а мармеладовы обречены на унижение и бесправие. Момент осознания этой проблемы становится исходным в развитии теории «крови по совести», и желание восстановить нравственную норму приводит героя к тому, что он пытается стать «сверхчеловеком», чтобы получить власть над «муравейником» и в ито-

ге достичь добра, прибегнув к помощи зла. Преступление видится ему тем универсальным средством решения социальных проблем, которое будет оправдано благой целью – помощью «униженным и оскорблённым», сонечкам и полечкам, которые в противном случае обречены, поскольку общество к ним безразлично или даже враждебно.

Проблему социального расслоения, бесперспективности прозябания слабых рядом с сильными осознают герои и П. Хёга, и Е. Мурашовой, но предлагают совершенно **разные пути её решения.**

В «Классе коррекции» ситуация такова, что общество стремится выжить, освободившись от балласта. А школа – это проекция социума: *Школа – всего лишь слепок с общества в целом. Неужели вы не видите разделения «на классы» всего нашего мира? Бедные и богатые. Удачливые и неудачники. Умные и глупые* [5]. Остаётся один шаг до раскольниковского «твари дрожащие и право имеющие»…

Слабых «списывают со счетов», и об этом практически прямо говорит директор школы: *Вы думаете, наши спонсоры захотят, чтобы в одном классе с их детьми учились Паша Зорин или Вася Метелин* [ученики класса коррекции – О.С.]*? За что, по-вашему, они платят школе не такие уж маленькие деньги?* [5]**.** Если продолжить сравнение с концепцией романа «Преступление и наказание», то это решение в духе Лужина и его теории «целого кафтана».

В «Условно пригодных» вариант решения иной, более сложный и неоднозначный, и он ассоциируется, скорее, с философией Раскольникова и великого инквизитора, хотя, по утверждению Е. Красновой, переводившей романы П. Хёга, «русское искусство, русская история, русская жизнь у Хёга практически не присутствует» [7]. Здесь сюжет основан на педагогическом эксперименте, но смысл его гораздо шире, чем школьная практика.

Авторы этого эксперимента – Биль и его единомышленники – исходят из того, что в обществе действуют законы скрытого социального дарвинизма: есть люди пригодные и непригодные для выживания, и в этом – несправедливость, антигуманность, которую нужно устранить, «смягчить последствия» такого разделения. Это касается **всего социума в целом,** не случайно Биль полагает, что действует во имя процветания всей своей страны и даже более того, как считает рассказчик: *Их план касался всей вселенной, в этом я уверен… В своих ходатайствах они говорят только о помощи уголовникам, детям с задержкой развития и дефективным – именно так они и писали, и в обоснованиях для получения субсидий были те же слова. Но в мыслях или где-то в подсознании,*

в качестве дальней цели, у них был весь мир. "Мы работаем ради величия грядущих времен", - писал Биль [1]. Но «полигоном» для эксперимента становится именно школа, причём школа частная, закрытая, интернатского типа – учреждение удобное для осуществления такой цели: это **локальный** социум, в котором «подопытные» **полностью подконтрольны** тем, кто ими управляет, и зависимы от них, к тому же являются ещё не до конца сформированными личностями, их сознанием легко **манипулировать**. Детям не объясняют суть эксперимента, даже вообще не ставят в известность о нём (отсюда детективная составляющая сюжета: герои сами пытаются проанализировать ситуацию и догадаться, что происходит и почему), но исподволь подводят их к той мысли, что необходима некая социальная реформа. Именно на это направлены рассуждения директора школы: *Биль рассказывал о дарвинизме, о выживании наиболее приспособленных. Это происходит и сейчас, сказал он, и в обществе, но тут закон действует иначе, поскольку мы смягчаем последствия*. Герой-рассказчик соотносит это с собственной судьбой: *Именно я понимал его лучше всех. Тем, кто был внутри этой жизни, то есть большинству, было трудно осознать, что он имел в виду, они лишь чувствовали радость от того, что они – внутри и относятся к наиболее приспособленным. Для тех, кто находился вне этой жизни, почти все было заполнено страхом и отчаянием – я все это знаю. Понять это можно лучше всего, когда находишься на границе между двумя состояниями. Существовал закон – вот что было ясно. Он кого-то предпочитал, кого-то обрекал на гибель. Но для тех, кто находился на границе, они пытались смягчить последствия. Таким предоставлялся шанс. Частная школа Биля была этим шансом. Понять это лучше всего можно, когда тебя объявляют условно пригодным для выживания* [1].

Говоря о смягчении последствий скрытого дарвинизма, Биль тем самым теоретически обосновывает предложенный им путь: соединить в одной социальной группе «пригодных» и «условно пригодных». Заметим, кстати, что именно такой выход предлагает в повести Е. Мурашовой положительный герой – учитель Сергей Анатольевич: *Перемешать классы! Сделать, как раньше. Тогда на каждый класс будет по три-четыре таких ребенка* [как в классе коррекции – О.С.], *с ними можно будет работать, ездить на экскурсии…* [5]. И действительно, в таком пути решения проблемы, казалось бы, нет ничего неприемлемого. Но весь вопрос в том, **как** объединить детей из разных социальных слоёв, как поднять «слабых» до уровня «сильных».

В романе «Условно пригодные» учителя как раз разрабатывают способ решения этой проблемы. *Они захотели поднять непонятных им*

темных и сомнительных детей вверх, к свету [1]. Они ставят перед собой задачу «тёмных» довести до уровня «светлых», таким образом уравняв их ради благополучия всех, создав «общий и согласный муравейник», как говорил великий инквизитор у Ф.М. Достоевского. В ходе социально-педагогического эксперимента в класс, где учатся способные и примерные дети из благополучных семей, принимаются «условно пригодные»: сирота Питер, с его «средними способностями» и «склонностью к бродяжничеству», и психически неуравновешенный Август. Их нужно довести до уровня «пригодных», и для этого авторы эксперимента используют **универсальный способ – тотальный контроль** над жизнью всех учеников, «жёсткие рамки». В романе П. Хёга обрисован практически **антиутопический мир** в рамках отдельно взятой школы, где всё происходит по звонку, ученики не могут сделать «шаг влево или шаг вправо», контролируется их общение друг с другом, их поведение не только в классе, но и на улице: Августу, например, запрещается отходить от стены на расстояние дальше вытянутой руки. Когда Питер и Катарина вместе оказываются в неурочное время в библиотеке, за это им в дальнейшем запрещается разговаривать друг с другом. Герой-рассказчик, который всё воспринимает через призму категории времени, пишет о том, что в школе допускалось лишь «линейное время», без каких-либо отклонений: *Время в школе Биля было абсолютно линейным. Это почти невозможно объяснить. Поскольку при этом все дни были одинаковы. Каждый школьный день был похож на другие дни: когда оглядываешься назад, память не может отделить один день от другого* [1]. Автор эксперимента Биль, можно сказать, как герой Щедрина Угрюм-Бурчеев, задумал *втиснуть весь видимый и невидимый мир в одну прямую линию, чтобы нельзя было ступить ни вправо, ни влево*. Образ прямой линии как чего-то идеально правильного и несомненного был использован и Щедриным, и – впоследствии – Е. Замятиным для изображения антиутопического тоталитарного социума. «Линейное «время» в романе П. Хёга – образ того же порядка.

«Линейное время» в школе Биля становится **инструментом психологического давления** на детей. Причём оно настолько сильно, что доводит их до отчаяния, им начинает казаться, что над ними навис дамоклов меч и катастрофа неминуема: *Мы оказались у края пропасти, мы дошли до предела. Предела тому, насколько при помощи инструмента времени можно оказывать давление на человеческую природу* [1]. Как пишет один из блогеров в отзыве на роман П. Хёга, в этой школе происходит «испытание человеческого на прочность» [8]. Детям

внушено представление о том, что школа Биля – это их последний шанс на нормальную жизнь и они обязаны *каждый день становиться лучше*, должны быть максимально точными и аккуратными во всём, чтобы не нарушить какое-либо правило, никуда не опоздать. Здесь очень большое значение придаётся времени, дети постоянно задумываются о нём, о его роли в учебном заведении, где всё строится на жёстком расписании. Показательно, например, как истолковывается в этой школе нравоучительный сюжет о кузнечике и муравьях (в басне Эзопа фигурировал легкомысленный кузнечик, у Лафонтена – цикада, у И.А. Крылова – стрекоза): мораль ученики должны увидеть в том, что *всё нужно делать в своё время*. У героя-рассказчика возникает ощущение, что именно **время осуществляет «естественный отбор»** в ряды «пригодных для выживания», отсюда его почти маниакальная сосредоточенность на природе времени и его свойствах.

Кроме «жёстких рамок» линейного времени, в которые авторы эксперимента практически заковывают учеников, в школе Биля допускается и **прямое насилие**. Биль записывает в дневник, кого из учеников сколько раз он ударил, чтобы понять, какова будет идеальная частота наказаний, *золотое сечение насилия* [1].

В результате всего этого в школе господствует **страх**, который тоже становится одним из способов установить «жёсткие рамки» правильной жизни детей. Даже эмблема школы – Хугин и Мунин, вороны Одина, сидящие на его плечах и рассказывающие обо всём увиденном за день, – воспринимается учениками как воплощение тотального контроля над ними. Герои чувствуют себя в школе как в ограниченном прозрачными стенами пространстве: *...все тут словно в стеклянных туннелях. Нет никакой возможности думать самостоятельно* [1]. Стекло – это ещё один характерный атрибут антиутопического мира, где не должно быть ничего скрытого, неподконтрольного, где всё прозрачно, ясно, несомненно (вспомним, например, стеклянные стены домов в романе «Мы» Е. Замятина и хрустальный дворец в «Записках из подполья» Ф.М. Достоевского).

При этом герой-рассказчик, ставший фактически жертвой социальной реформы, которая проводится в школе, тем не менее со всей объективностью признаёт, что Билем и его единомышленниками руководила исключительно благая цель: *Он внутренне был убежден, что делает это во имя добра*; *Все они были уверены в том, что защищают вечные ценности. <…> Что когда-нибудь, не в таком уж бесконечно далеком будущем, можно будет заставить всех уважать их идеалы о прилежа-*

нии и точности, и тогда во вселенной начнется безоблачное сосуществование всех живых существ [1].

Эти люди, с точки зрения героя-рассказчика, заслуживают определённого уважения, поскольку ради великой цели рискуют собственной репутацией и положением: эксперимент – это всегда риск. И действительно, в этом можно было бы увидеть своего рода самоотверженность, подобную жертвенности Раскольникова, обрекающего себя на моральные страдания, и великого инквизитора, берущего на себя *проклятие познания добра и зла*. Можно было бы, если бы не одна красноречивая деталь: перед началом эксперимента учителя школы Биля забирают оттуда собственных детей, которые раньше там учились. Т.е., выработав свою «прямую линию», они не идут до конца, стараются всё-таки обезопасить «свой мир» от последствий эксперимента, тогда как у Достоевского преступники-мученики не опускаются до подобных компромиссов.

У Е. Мурашовой учителя в основном даже не приближаются к такому нравственному уровню. Они явно думают больше о себе или – в лучшем случае – о репутации гимназии, чем о гуманных целях. Это люди откровенно уставшие, им просто хочется выжить и сохранить то, чего они достигли немалыми усилиями, больше им ничего не интересно – по классификации великого инквизитора они «малосильны», они из тех, кто считает: *Накорми, а потом требуй <…> добродетели*. У П. Хёга вроде бы ситуация иная: учителя стремятся что-то изменить ради блага общества, но настораживает то, что их поведение совершенно бесстрастно, в них абсолютно нет сочувствия к детям, они не испытывают никаких моральных страданий, видя, что происходит, например, в жизни Питера или Августа. Они делают учеников материалом для эксперимента, стремясь за их счёт достичь великой цели, имеющей и социальный, и педагогический характер. Экспериментаторы проявляют заботу об обществе, но не о конкретном ребёнке, подобно тому как у Достоевского Раскольников ради будущего всеобщего блага жертвует «жалкой старушонкой» или великий инквизитор ради благополучия миллионов сжигает сотни еретиков. В романе П. Хёга эта жестокая диалектика доходит до иезуитства. Когда эксперимент терпит фиаско из-за действий Питера, Августа и Катарины, то героя-рассказчика полгода держат в полной изоляции, практически в тюремной камере, и при этом ему объясняют, что теперь у него будет *достаточно времени для самонаблюдения*. Когда он оказывается в интернате для преступников и слабоумных (хотя психически нормален и не совершал преступлений), то

ему говорят, что это оптимально выбранное для него место: *Существует единое мнение, которое разделяет и твой опекун, и Совет по делам детей и молодежи, и полиция, что лучше этого места для тебя нет* [1].

В романе «Условно пригодные» перед нами система, вроде бы ориентированная на права человека, но в действительности ломающая жизнь ребёнка, который в конечном итоге превратился бы действительно в сумасшедшего в такой обстановке, если бы не решился пойти на кражу и шантаж, что помогло ему выбраться «со дна». Ситуация складывается парадоксально: сначала, не будучи виновным, герой-рассказчик оказывается практически в заключении – потом же, действительно нарушив закон, получает возможность освободиться и начать нормальную жизнь. Это вновь напоминает о теории Раскольникова, который был уверен, что в аморальном и, по сути, преступном мире только преступление может что-то изменить к лучшему.

Если Биль говорит – причём, по всей видимости, искренне – о том, что хочет бороться с тьмой, отвоевать у неё каждого ребёнка, то у самого такого ребёнка (Питера) создаётся ощущение, что его держат буквально железной хваткой, которую невозможно вытерпеть: *В других местах, в других странах детей держали хваткой времени, какое-то время удерживая их. Но тех детей, которые не смогли это выдержать, или тех, чьи родители не имели средств, – от таких со временем отказывались и детей отпускали. Но Биль ни от кого не хотел отказываться, в этом была особенность, может быть свойственная только Дании. Они даже думать не хотели о том, что некоторые ученики пребывали в темноте. Они вообще не хотели знать о темноте, все во вселенной должно было быть светом. Ножом света они хотели отчистить темноту добела* [1]. Такое желание предполагает, что человек точно знает границу между светом и тьмой, может определить, что является добром для всех, а что – злом. И действительно, герой-рассказчик в «Условно пригодных» несколько раз упоминает, что его учителя-экспериментаторы ненавидели любое сомнение, были максимально рациональны, их «коньком» стала точность во всём («логарифмы», как назвал это «подпольный человек» у Достоевского, или «арифметика», как сказал Раскольников в «Преступлении и наказании»), именно поэтому они такое большое значение придавали точным и естественным наукам, которые в школе всегда стояли на первом месте. Герой-рассказчик, в отличие от них, задумывается о том, что нет однозначного критерия оценки человека, в истории человечества он никогда не был разработан чётко и точно, однако люди всё равно берутся судить

и оценивать, и учителям школы Биля это особенно свойственно. Эта полная убеждённость в правильности собственного рационального расчёта и привела к принципу «цель оправдывает средства».

В том предположении рассказчика, что подобная «особенность» свойственна только Дании, есть, безусловно, «передержка»: такая этическая система, которая допускает любые средства ради достижения всеобщего счастья, является интернациональной по своему характеру. В практике любого государства в той или иной степени реализуется утилитарная этика: «нравственно всё, что служит наибольшему счастью наибольшего числа людей» – так сформулировал её суть основоположник утилитаризма И. Бентам, а в художественной форме наиболее ёмко и убедительно эту концепцию выразил Ф.М. Достоевский в «Легенде о великом инквизиторе». Символично, что и в ней (хотя и мельком) затронута **тема школы**: великий инквизитор, философски обосновывающий необходимость и неизбежность тоталитаризма, не случайно сравнивает слабых и ничтожных людей с учениками, которые в конечном итоге подчинятся учителю.

Диалектика гуманной цели и антигуманных средств проявляется совсем не обязательно в масштабах государства, и подтверждение тому можно найти, в частности, в повести Е. Мурашовой, хотя здесь эта проблема не на первом плане, она художественно реализована в периферийной сюжетной линии. Речь идёт о судьбе девочки Стеши, родители которой начали войну друг с другом *из любви к ребёнку* [5], а в результате всё закончилось жуткой психологической травмой, после которой девочка утратила адекватность реакций на окружающий мир. Каждый из взрослых был убеждён, что только он имеет право на дочь, её же саму сделали лишь «точкой приложения сил».

П. Хёг тоже изображает в своём романе аналогичное отношение к ребёнку как к своего рода предмету, объекту воспитания и не более того. Согласно плану Биля объединение «каст» в школе проводится просто механически. Детям ничего не объясняют, не считают нужным их в чём-либо убеждать, ими просто управляют, требуют от них беспрекословного подчинения и наблюдают за ними, анализируют их поведение (лишь когда психически неуравновешенный подросток покушается на жизнь Биля, тот пытается объяснить свою благую цель). Ученики воспринимаются как «материал» для эксперимента. С одной стороны, им вроде бы желают добра, а с другой стороны, в ходе эксперимента их интересы становятся уже не целью, а препятствием для педагогов, сделавших из школы социальную лабораторию. И здесь, на наш взгляд,

уместно будет ещё раз вспомнить о том, что школа – это проекция общества: по сути дела, таково же отношение государства к личности. Это было многократно показано литературой XX века, а архетипическим источником данной художественно-философской концепции стала «Легенда о великом инквизиторе» Ф.М. Достоевского [9]. История изобилует примерами того, что государство ради развития экономики, культуры и т.п. прибегает к социальным экспериментам, в результате которых благополучие общества может быть достигнуто ценой страданий конкретных людей; литература же убедительно и ёмко отражает это.

Жизнь школы Биля организована фактически по тем же принципам, что и государство великого инквизитора: она базируется на трёх принципах, отвергнутых Христом и принятых кардиналом в «Легенде». Во-первых, «условно пригодным» даётся хлеб – приемлемый уровень существования. Во-вторых, власть основана пусть не на чуде, но на тайне (таков, например, секрет пауз в речи Биля, которые он призывает слушать даже внимательнее, чем слова; такова и тайна эксперимента, проводимого в школе), а также на авторитете (слово учителя непререкаемо, оно истина в последней инстанции). В-третьих, школа напоминает *общий и согласный муравейник* под властью авторитарной личности – Биля. Результатами, как и в государстве великого инквизитора, становятся, с одной стороны, стабильность и благополучие, а с другой стороны, угроза для любого «еретика». Поэтому рассказчик делает вывод: *Школа скорее похожа и на курицу, которая защищает, и на Бога, и одновременно – на хищных птиц, то есть на воронов* [воронов Одина – Хугина и Мунина, изображённых на эмблеме школы, – О.С.], *то есть на Божьих посланников, гоняющихся за цыплятами* [1].

И если для толпы в поэме Ивана Карамазова великий инквизитор – это недосягаемая фигура, существующая «в неколебимой вышине», наместник Бога на земле, то не случайно и в сознании Питера в романе П. Хёга директор школы Биль ассоциируется с Богом – отсюда вбитый в сознание учеников страх перед Богом: *Бог был слишком близок к Билю»; «Бог всегда казался похожим на Биля. Как правило, он казался очень далеким... Он очень редко обращался к тебе лично. А если обращался, то обычно для того, чтобы наказать* [1]. Когда герою страшно, то он молится даже не Богу, потому что не рассчитывает на Его помощь, а просто молится, безадресно.

Итак, в романе «Условно пригодные» способом решения социальных проблем становится объединение «чистых» и «нечистых», и «условно пригодным» предоставляется шанс выжить и найти место в

обществе наравне с другими, тогда как в повести «Класс коррекции» способ разрешения социальных противоречий иной: отделить «слабых» от «сильных», причём достаточно цинично, не скрывая от них мотивы такого отделения. С этим различием подходов связан следующий момент: в школе Биля царит страх, ученики постоянно живут под дамокловым мечом, боясь, что их исключат, в то время как в школе из повести Е. Мурашовой такого нет. Правда, во многом это объясняется тем, что ученики класса коррекции вообще мало задумываются о своей жизни, но такие, как герой-рассказчик и ещё несколько человек, вполне способны на это. У них, безусловно, нет такого ожидания катастрофы, как у Питера или Августа в романе П. Хёга, однако определённо есть неуверенность в завтрашнем дне.

Существуют и другие, более частные параллели между произведениями П. Хёга и Е. Мурашовой. Это, например, идея **другой реальности** в «Классе коррекции» и концепция **другого времени** в «Условно пригодных».

Благодаря изображению инобытия, «применительно к книге Е. Мурашовой есть основания говорить о соединении черт школьной повести и фэнтези» [10, с. 19]. Иная реальность в повести Е. Мурашовой – это проекция подсознания человека. Там он оказывается как бы в мире своей мечты, где реализуются его скрытые стремления и он может жить, так, как подсказывает его натура, как ему хочется: инвалид, больной ДЦП, свободно двигается; тот, кто почти утратил зрение и слух, получает возможность нормально видеть и слышать; тот, кто лишён внимания близких, чувствует себя нужным и любимым и т.д. Причём переход в эту иную реальность доступен именно ребёнку. В этом повесть Е. Мурашовой перекликается с циклом В. Крапивина «В глубине Великого Кристалла», где Вселенная представлена как кристалл с бесчисленным множеством граней, каждая из которых являет собой тот или иной вариант мира, определённый хронотоп, причём именно детям чаще всего бывает свойственна способность переходить с одной грани Великого Кристалла на другую. Что касается романа П. Хёга, то в нём нет элемента сказки, фантастики, магического реализма и т.п. Но всё же в нём есть своя мистическая составляющая, связанная с тем, как герой-рассказчик и его друзья понимают время. Для них школа Биля – это мир «линейного времени», но, с другой стороны, они чувствуют, что существует и иное время, то есть (если учесть их восприятие времени как главной составляющей бытия) иной способ жизни. Его они и хотят понять, исследовать, ощущая себя «в лаборатории»,

стремятся добиться возможности изменять время, управлять им, а не быть его марионетками.

Кроме того, в обоих произведениях использован **приём двойничества** как способ изображения психологической раздвоенности сознания ребёнка. В романе П. Хёга такой приём реализован в основном в образе Августа. Это мальчик с явными психическими отклонениями, которые мотивированы тем, что над ним долгое время издевались родители, в итоге в определённый момент его эмоции вышли из-под контроля, и он убил отца и смертельно ранил мать. В повседневности этот герой восприимчив и раним, нуждается в защите и поддержке, но агрессия просыпается в нём всякий раз, когда до него пытаются дотронуться. С точки зрения рассказчика, в такие моменты вместо Августа как бы появляется другой человек: *До этого момента я думал, что существовал только тот Август, который будил меня по утрам. Теперь стало ясно, что существует еще один… Должно быть, внутри него, одновременно – и все-таки по очереди, жили два человека* [1].

В повести Е. Мурашовой приём двойничества использован для создания образа героя-рассказчика. Антон с самого начала повести представляется наиболее развитым и адекватным во всех отношениях на фоне остальных учеников «класса коррекции». Однако по ходу действия выясняется, что у него «неврологический диагноз»: в прошлом случались приступы неконтролируемой агрессии, из-за чего он и оказался среди «изгоев». Эта его особенность актуализируется, когда он попадает в иную реальность, где каждый живёт согласно своей натуре, подсознанию. В этом мире вокруг Антона всё рушится, происходят драки, конфликты, даже гибнут люди.

У П. Хёга в конечном итоге ребёнок пытается преодолеть своё агрессивное и жестокое второе «я», но не случайно он убеждён: *так много света быть не может*, чтобы он победил тьму в душе человека. Однако торжество добра над злом в какой-то степени всё же состоялось: Август отказался от идеи убийства Биля, в котором видел виновника своих страданий, и предпочёл погибнуть сам, чтобы уничтожить источник «тьмы», существовавший в его внутреннем мире. У Е. Мурашовой Антон преодолевает в собственной душе агрессию: он именно потому и отказывается пребывать в мире мечты, что там реализуются его тёмные инстинкты и он это чувствует. Он не принимает меч, предназначенный ему в волшебном мире, чтобы не поддаться разрушительной силе, таящейся в его подсознании. Он избегает возможности стать лидером в классе, хотя для этого у него есть все данные. Он постоянно опасается

принести несчастье, совершить зло, поэтому сознательно ограничивает себя во всех проявлениях собственной личности. Как говорит учитель Сергей Анатольевич, Антон – это герой, который отказывается быть героем. Лишь в кульминационный момент, когда нет иного выхода, он всё-таки идёт на решительные действия, спасая попавшую в беду Стешу.

Можно сказать, что оба автора с помощью приёма двойничества так или иначе показывают не только опасность психологической раздвоенности, но и тот факт, что ребёнок способен на трезвую самооценку и борьбу с собой, видя «тьму» в собственной душе и не возлагая ответственность лишь на внешние обстоятельства. Этого как раз зачастую не учитывают взрослые, воспринимающие ребёнка лишь как объект, по отношению к которому проверяется социально-педагогическая теория.

Необходимость борьбы с «тьмой» в разных её вариантах становится предметом художественного осмысления в произведениях П. Хёга и Е. Мурашовой. Изображая фактически противоположные по характеру социально-педагогические эксперименты и методы работы, писатели приходят к мысли о том, что положительного результата никогда не даст отношение к ребёнку лишь как к «точке приложения» влияний, к объекту действия теорий. Если же учесть, что школа и в том, и в другом случае есть микромодель социума, то этот вывод проецируется и на **отношение государства к личности** вообще.

Примечания

1. Этот роман называют автобиографическим [2; 3], и вроде бы косвенно автобиографизм подтверждается тем, что героя-рассказчика зовут Питер и фамилия его усыновителей – Хёг. Однако в своём интервью П. Хёг упоминает: «… я рос в среде датского среднего класса и имел весьма защищённое детство» [4].

Список литературы

1. Хёг П. Условно пригодные. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://royallib.com/book/hyog_piter/uslovno_prigodnie.html (дата обращения: 04.11.2016).

2. Лаборатория фантастики: Лабораторная страница Питера Хёга. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://fantlab.ru/autor1667 (дата обращения: 25.11.2016).

3. St. Babylon: Питер Хёг. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://st-babylon.ru/xyog/ (дата обращения: 05.11.2016).

4. Хёг П. Литература – сердечное дело. Как любовь… Интервью «Частному корреспонденту» от 18.09.2009 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://st-babylon.ru/xyog/ (дата обращения: 05.01.2015).

5. Мурашова Е. Класс коррекции. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.rulit.me/books/klass-korrekcii-read-78544-1.html (дата обращения: 05.11.2016).
6. Булгаков С.Н. Иван Карамазов в романе Достоевского «Братья Карамазовы» как философский тип // О Великом инквизиторе. Достоевский и последующие. М.: Молодая гвардия, 1991. С. 209-210.
7. Князев С. Елена Краснова и её чувство Хёга. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://fantlab.ru/article356 (дата обращения: 05.01.2015)
8. Львовский С. Между собакой и волком. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://stlvovsky.ru/texts/hoeg.html (дата обращения: 05.01.2015).
9. Сухих О.С. Великие инквизиторы в русской литературе XX века. Нижний Новгород: Медиаграфик, 2012. 208 с.
10. Мокрушина О.А. Топос постсоветской школы в русской литературе рубежа XX – XXI веков. Автореф. дис. … канд. филол. наук. Пермь, 2014. 23 с.

SOCIAL DARWINISM AND SCHOOL IN THE WORKS *CONDITIONALLY SUITABLE* BY P. HEG AND *THE CORRECTION CLASS* BY E. MURASHOVA

O.S. Sukhikh

The works of Danish (*Conditionally Suitable* by P. Heg) and Russian (*The Correction Class* by E. Murashova) literature are considered because of the proximity of their problematics. The comparative and typological analysis reveals the significant parallels in the understanding of the problem of social Darwinism in these works. The writers turn to the life of the school and analyze how the general problems of society are reflected here. They consider the solutions to these public issues, which seem to be opposite at first glance, but in both cases the person is perceived as an object of social-pedagogical experiment. Both authors come to conclusion that such an approach to human being is futile.

Keywords: school, social-pedagogical experiment, personality, state, social Darwinism.

4.5. БИБЛЕЙСКИЕ МОТИВЫ В РОМАНЕ Т. ЛИНДГРЕНА «ПУТЬ ЗМЕЯ НА СКАЛЕ». К ВОПРОСУ О ШВЕДСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

© М.В. Корсакова

Целью данной работы является анализ библейских мотивов в романе Т. Линдгрена «Путь змея на скале», использование которых в тексте произведения является характерной чертой его творчества, а также творчества многих

других шведских авторов. Проведённый интертекстуальный анализ показывает, что использование библейских отсылок в романе служит одновременно и ключом к пониманию романа, и средством усложнения восприятия смысла текста, т.к. отсылки не имеют однозначной трактовки. Дополнительные смысловые пласты, которые привносят в текст романа библейские аллюзии, углубляют проблематику романа и открывают перед читателем возможность почти безграничных интерпретаций различных художественных элементов текста.

Ключевые слова: шведская литература, библейские мотивы, библейская образность, интерпретация.

Обращение к библейской образности – характерная черта шведской литературы. Ветхозаветные и Новозаветные сюжеты становятся предметом рефлексии для многих шведских писателей XX века и находят художественное отражение на страницах многих произведений. Торгни Линдгрен – современный классик шведской литературы, перешедший из протестантизма в католичество, и в его произведениях библейские образы и сюжеты обыгрываются оригинальным и весьма интересным образом, придавая текстам дополнительные смысловые пласты и в некоторых случаях возможность двойственной интерпретации их смысла. Особенно показательным с данной точки зрения является его роман «Путь змея на скале» (Ormens väg på hälleberget, 1982) [1; 2], принёсший Линдгрену славу и признание на родине и переведенный во многих странах. На русском языке роман впервые вышел в 1991 г. в переводе Л. Горлиной.

Действие романа происходит в шведской глубинке в Вестерботтене в середине XIX века. На первой странице романа размещено «Приложение к ежегодному отчету секретаря Губернского общества содействия крестьянским промыслам в Вестерботтене» [1, с. 251]. Это некий документ, содержащий в себе сообщение о факте произошедшего в селении Кулльмюрлиден стихийного бедствия: «либо обвала, либо лавины» – и описание образовавшегося обрыва. Отсылка к Священному Писанию присутствует уже здесь: говоря о Кулльмюрлидене, автор приложения называет его «забытым Богом краем», таким образом сразу связывая его с религиозной тематикой, причём именно в контексте богооставленности. Этот мотив будет развиваться в дальнейшем на протяжении всего романа.

Основную часть произведения составляет рассказ главного героя, Юхана Юханссона, о своей жизни, построенный в форме исповеди. Юхан – человек, которого произошедшая в Кулльмурлидене трагедия коснулась лично: в результате обвала его дом оказался погребенным

под землей. Вместе с домом под землю ушли жена Юхана, его маленькие дети и его заклятый враг Карл-Орса, который в тот самый момент находился на крыше дома и пытался его разрушить. Став свидетелем произошедшей катастрофы, Юхан обращается к Богу, вспоминая всю свою жизнь и адресуя Богу множество вопросов и даже откровенных упреков. Главный вопрос, который Юхан задает Господу, высказан в самом первом предложении его исповеди: *Господи наш многомилостивый, кого же намеревался Ты погрести в тот раз, когда единым махом снёс с лица земли весь Кулльмюрлиден, – Карл-Орсу, землевладельца и лавочника, или же нас с Юханной и с нашим домом? И с детьми нашими малыми, еще и не жившими, почитай, на белом свете?* [1, с. 252] В конце же исповеди Юхан задает более масштабные вопросы, которые превращают его проблему в глобальную, философскую, и связывают ее с «вечными» вопросами жизни человека и всего человечества: *Неужто все у Тебя так и было задумано с самого начала? Были ли все мы завязаны у Тебя в узле жизни? И коли так, мог ли кто из нас быть в чем-нибудь виноват? Но даже если так, если и была на ком из нас какая одна вина, почто наказал Ты нас, словно мы были виноваты во всем?* [1, с. 316] В тексте романа эти вопросы остаются без прямых ответов.

Образ Юхана вызывает ассоциации с библейским образом Иова Многострадального. На него и на его семью одна за другой насылаются беды. За несколько лет до рождения Юхана его семья разоряется, их земля переходит в собственность местного зажиточного крестьянина Оль-Карлсы; когда семья уже не в состоянии платить аренду, Оль-Карлса начинает «рассчитываться» лично с матерью Юхана Теей; после его смерти с Теей рассчитывается его сын Карл-Орса, затем – с дочерью Теи (своей единокровной сестрой) Эвой, после ее смерти – с женой Юхана… Всю жизнь Юхан мучается, видя положение своей семьи, и самого его то одолевает тяжелая болезнь, то лишает работоспособности сломанная в груди кость, то надрыв спины; в конце концов, он лишается всего, что ему дорого – своего дома, всего имущества, своей семьи. Различные физические недуги и потеря семьи и имущества – это те же испытания, которые были посланы Иову.

Однако если Иов покорно принимает все ниспосылаемые несчастья, то Юхан не может смириться с происходящим. Он сам признается, что главным его грехом можно назвать непокорность. Он хочет изменить несправедливый порядок вещей. Так, когда Карл-Орса в очередной раз приходит в его дом, чтобы брать «плату за аренду» с его жены, Юхан решается на отчаянный поступок: набрасывается на него с ножом и от-

резает его детородный орган. Так проявляется бунт Юхана – не только против Карл-Орсы и его жестокой власти над теми, кто ниже его по положению, но и против Божественного порядка, установленного в мире.

Параллель с Иовом Многострадальным тем более очевидна, что Юхан сам, повествуя о своей жизни, часто приводит прямые цитаты из Книги Иова. Рассказывая о том, как Карл-Орса приходит рушить его дом, Юхан говорит: *Когда Иов лишился всего, чего можно было лишиться, он сказал: А я знаю, Искупитель мой жив, и Он в последний день восставит из праха распадающуюся кожу мою сию, и я во плоти моей узрю Бога* [1, с. 316]. Услышав стук на крыше и поняв, что происходит, Юхан решается убить Карл-Орсу и положить конец мучениям своей семьи. Здесь «непокорность» Юхана достигает апогея. Но ему не суждено было исполнить своего намерения: в решающий момент произошел обвал, и дом Юхана исчез в образовавшейся пропасти. Заканчивая рассказ, Юхан снова приводит ту же фразу Иова: *А я знаю, Искупитель мой жив, и Он в последний день восставит из праха распадающуюся кожу мою сию, и я во плоти моей узрю Бога* [1, с. 318]. В данном случае цитата не снабжена никакими комментариями: Юхан уже не ссылается на Иова, а говорит эти слова от себя. Так проводится последняя, самая очевидная и самая яркая параллель между Юханом и Иовом Многострадальным.

В своей речи Юхан цитирует и другие библейские тексты; надо отметить, что то же самое делают и другие герои романа, в том числе и очевидно отрицательные герои – отец и сын Оль-Карлса и Карл-Орса. Произнося слова Писания, они искажают их смысл в свою пользу, причем, возможно, делают это ненамеренно, будучи искренне уверенными в собственной правоте. Так, Оль-Карлса говорит: *Сам Иисус Христос говорил, что надо брать с прибылью. Что ленив и лукав тот, кто не получает с прибылью. Ежели у человека есть такой грех перед Богом, он должен всеми силами стараться, чтобы получить прощение, а прибыль, что он платит с денежного долга, она и есть ему вроде прощения Божьего за то, что он не заплатил все сразу*» [1, с. 283]. Это высказывание представляет собой вольную интерпретацию новозаветной притчи из Евангелия от Матфея [3, Мф 25:13-30], вернее – буквальное ее понимание. Оль-Карлса приравнивает долги человеческие перед Богом (грехи) к денежным долгам, и денежную прибыль расценивает как Божье прощение. Главная добродетель для него – богатство. Произошедшую в его душе подмену ценностей ярко иллюстрирует следующая художественная деталь: Оль-Карлса всегда носит с собой Библию, про-

изводя впечатление благочестивого человека, никогда не расстающегося со Священным Писанием; на самом же деле в его руках лишь переплет от Библии, а в нем находится то единственное, что ему действительно дорого: закладные и долговые обязательства.

Говоря о библейских мотивах в романе, важно обратить внимание на семантику имён героев. В системе персонажей можно выделить две группы: это семья Юхана и семья Оль-Карлсы, противопоставленные друг другу как доброе и злое начала. Семантика имён представителей обеих семей отражает это противопоставление. Практически все члены семьи Юхана имеют библейские имена: Тея (от греч. θεός– Бог), Эва, Сара, Ракель, Яков, сам Юхан (шведский вариант имени Иоанн). Религиозный оттенок присутствует даже в имени коровы семьи Юхана – Ангелуши.

Оль-Карлса и Карл-Орса, по сути, имеют одно имя на двоих, только части двусоставного имени меняются местами. Одна из этих частей (Оль) – образована от шведского слова «ål» – угорь, рыба, по форме тела напоминающая змею. Глагол «åla» означает «ползать». Таким образом, уже имя задает сравнение этих двух героев со змеей – сравнение, с которым связана одна из главных библейских аналогий романа. Обратимся к названию романа – «Путь змея на скале». Это выражение взято из Книги Притчей Соломоновых: *Три вещи непостижимы для меня, и четырех я не понимаю: пути орла на небе, пути змея на скале, пути корабля среди моря и пути мужчины к девице.* [3, Прит 30:18,19]. В тексте романа эта фраза встречается трижды и всегда применительно к Карл-Орсе (*Твой путь – путь змея на скале* [1, с. 301]). Толкование Притчей Соломоновых говорит нам, что «пункт сравнения всех этих предметов – частью неприметность движения их, главным же образом – их загадочность, непонятность», а также – что основная мысль этого трехстишия – «мысль об омерзительности и бесстыдстве прелюбодеяния» [4]. Показательно, что прелюбодеяние – это именно тот грех Карл-Орсы, от которого больше всего страдала семья Юхана. В библейской символике образ змеи, возникающий в связи с этими двумя героями, отсылает нас к образу дьявола. Карл-Орса и Оль-Карлса как будто олицетворяют само мировое зло, коварное и непреходящее, но, тем не менее, не всесильное перед Богом – ведь в финале романа «зло» в лице Карл-Орсы оказывается поверженным, погребённым под землей вместе с домом Юхана. Господь Бог, как будто державшийся до этого момента в стороне от происходящего, тут явно проявил Свое могущество и вмешался в ход событий.

Весь роман – раздумья Юхана над случившейся катастрофой, его попытка осмыслить произошедшее. Ответов на свои вопросы Юхан не получает. В итоге складывается интересная картина мира: в нём царствуют несправедливость и порок (воплощённые в образе Карл-Орсы и его отца), честные работящие люди страдают и находятся в зависимости от «сильных мира сего»; при этом утверждается вера в Бога, но Бог не отвечает людям на их молитвы, не приходит на помощь и проявляет Себя только один раз – в той самой катастрофе. Предстающий в романе образ Бога противоречив и загадочен. Всё, что остаётся у людей – это вера в то, что Господь заботится о них, что всё в мире Ему подчинено, и, значит, всё устроено правильно, а главная задача человека на земле – думать о своей душе и о Царствии Божием. Цитата из Книги Иова, которой заканчивается роман (*А я знаю, Искупитель мой жив, и Он в последний день восставит из праха распадающуюся кожу мою сию, и я во плоти моей узрю Бога* [1, с. 318]) выражает именно такое отношение к любым событиям жизни. Таким образом, финальная фраза позволяет определить смысл финала романа как утверждение необходимости верить в Бога, довериться Ему, следуя примеру Иова. Одновременно с этим, возможна и противоположная трактовка финальной фразы: после описания всех бед Юхана она звучит как горькая ирония, почти как насмешка над верующими людьми, покорно принимающими все тяготы своей жизни и за все благодарящими Бога, который в финале романа представляется читателю равнодушным и жестоким.

Подобная двойственность трактовки финала романа нам представляется неслучайной и даже принципиальной для автора. Это своеобразная постмодернистская игра с читателем: финальная фраза, как и заглавие романа, как и образы героев, принципиально лишены однозначной трактовки. Множественность смыслов является одной из основополагающих особенностей творческого метода Линдгрена, и использование библейских мотивов у него – один из способов добиться этой множественности, позволяющий одновременно с тем расширить и углубить проблематику романа до глобальных, космических пределов.

Список литературы

1. Линдгрен Т. Путь змея на скале / Пер. с шведского Л. Горлиной. М.: Радуга, 1991. 415 с.

2. Lindgren T. Ormens väg på hälleberget. Stockholm: Norstedt, 1996. 152 s.

3. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета в русском переводе с параллельными местами и приложениями. М.: Российское Библейское Общество, 2011. 1368 с.

4. Лопухин А.П. Толковая Библия: комментарий на все книги Св. Писания Ветхого и Нового Завета. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.bible.in.ua/underl/Lop/ (дата обращения 20.11.2016).

BIBLICAL MOTIFS IN THE NOVEL BY T. LINDGREN *THE WAY OF A SERPENT*. ON THE POETICS OF SWEDISH IDENTITY

M.V. Korsakova

The aim of this work is the analysis of biblical motifs in T. Lindgren's novel *The Way of a Serpent*. The usage of biblical motifs and images in the texts is an indicative feature of Lindgren's creative method, as well as the method of many other Swedish authors. Having done the analysis, we conclude that the usage of biblical references in the novel is both a key to understanding the novel and a means of complicating the perception of the message behind the text, since the references do not have an unambiguous interpretation. Additional layers of meanings, which the biblical allusions bring to the novel text, deepens the novel problematics and offers us the possibility of almost limitless interpretations of various imaginative text elements.

Keywords: Swedish literature, biblical motives, biblical images, interpretation.

4.6. ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В РОМАНЕ СТИГА ЛАРССОНА «ДЕВУШКА С ТАТУИРОВКОЙ ДРАКОНА»

© И.О. Бельский

В разделе рассматривается специфика организации пространства и времени в детективном романе Стига Ларссона «Девушка с татуировкой дракона». Акцентируется внимание на использовании в романе характерных элементов модели скандинавского детектива. В ходе исследования используются принципы структурного и культурно-исторического методов. Исследование художественного пространства позволяет сделать вывод, что мир романа разделяется на две части: «внешний мир» и «внутренний мир семьи Вангер», также выделяется особый тип «социального» пространства. Анализ художественного времени позволяет говорить о наличии в романе черт биографического, субъективного и приключенческого времени. Рассмотрение пространства и времени позволяет выделить как типичные черты детективной литературы, так и индивидуально-авторские приемы С. Ларссона.

Ключевые слова: скандинавский детектив, криминальная литература, Стиг Ларссон, художественное пространство и время.

Роман Стига Ларссона «Девушка с татуировкой дракона» считается одним из самых известных текстов, созданных в рамках *«скандинавского детектива»*. Это направление в зарубежной литературе зарождается в 60-ые годы XX века и связано с творчеством дуэта шведских авторов – Пера Валё и Май Шёваль, которые являются авторами цикла текстов «Роман об одном преступлении», объединенных фигурой одного персонажа – комиссара Мартина Бека. Расцвет скандинавского детектива начинается в 90-ые гг. XX века и сохраняется по настоящее время. В этот период появляются произведения таких авторов, как Х. Манкель, К. Лэкберг, Ю Несбё, Ю. Теорин, С. Ларссон, П. Хёг и многие другие. Основным ориентиром для писателей становится творчество французских и американских классиков жанра. В творчестве названных авторов оформляется модель скандинавского детектива как особого направления, которому присуще использование разных жанровых моделей и, прежде всего, элементов социально-психологического детектива, «личностный тон повествования» [1, с. 156], установка на документализм; также можно отметить присущий авторам натурализм, активное использование кинематографических приёмов и особую организацию пространства и времени. Здесь выделяются две основные группы текстов. В одних местом действия является пространство крупного города (Стокгольм, Копенгаген), в других – события разворачиваются на уединенных, изолированных и традиционно заснеженных территориях (одинокие дома, маленькие провинциальные города), позволяющих авторам сочетать детективный сюжет с природным колоритом северных стран, использовать мрачность скандинавских пейзажей. Однако в ряде произведений наблюдается сочетание двух типов пространств («Ночной шторм» Ю. Теорина, сериал «Мост»). Один из таких текстов – *роман Стига Ларссона «Девушка с татуировкой дракона»*, который является объектом нашего исследования.

Роман «Девушка с татуировкой дракона» стал первым в трилогии о журналисте Микаэле Блумквисте и хакере Лисбет Саландер. В центре повествования оказывается история исчезновения молодой девушки Харриет Вангер. Особенность данной истории заключается в том, что исчезновение произошло полвека назад. Однако, несмотря на то что детективная линия занимает центральное место в сюжете, автор не сразу вводит её в произведение. Проникнуть в сущность авторской концепции нам позволяет рассмотрение особенностей внутренней структуры текста, в частности таких категорий, как пространство и время.

В романе «Девушка с татуировкой дракона» структура ***пространства*** становится важным выразительным средством. Весь художественный мир текста, на наш взгляд, можно разделить на две части. Первая из них – **«внешний мир»**. Он характеризуется обширностью, большой протяжённостью, разнонаправленностью. Это место пребывания главных героев романа (Лисбет Саландер и Микаэля Блумквиста). С точки зрения географического местоположения этому пространству соответствует прежде всего город Стокгольм. Вторая – **«внутренний мир семейства Вангер».** Главной отличительной чертой данного топоса является его отгороженность. Для характеристики двух пространственных моделей можно использовать ряд оппозиций: большое – малое, открытое – замкнутое, динамичное – статичное, город – провинция, материк – остров. Основное сюжетное действие связано с «внутренним миром» и его разрушением. Следует заметить, что «город» в романе обрамляет «провинцию». Это наблюдается на уровне построения текста. Стиг Ларссон создает роман по принципу эллипса. Изначально повествование строится как рассказ о событиях из жизни героя Микаэля Блумквиста, который оказался осуждён за клевету на влиятельного финансиста Ханса Эрика Веннерстрёма, и Лисбет Саландер, девушке-хакере из охранной организации «Милтон секьюрити». Историей взаимоотношений этих персонажей завершается первая часть трилогии.

Между двумя типами пространства пролегает граница или, как определяет её М.М. Бахтин, «хронотоп порога». В качестве «порога» автором используется устойчивый **символ «моста».** Также данный вид хронотопа положен автором в основу образа Микаэля Блумквиста. Метафорическое значение порога, обозначающего перелом и кризис в жизни героя. В начале романа Микаэль оказывается в безвыходном положении, проиграв судебное расследование и запятнав собственную репутацию. Расследование дела Харриет для Микаэля является способом не только получить доказательства по делу Веннерстрёма, но и разобраться в собственном внутреннем мире. Герой оказывается на распутье и совершает переход из одного типа реальности в другой. Символично, что Микаэль совершает паломничество на север – особый сакральный мир духа и царство истин.

Характеризуя особенности построения «внешнего мира», нам следует выделить такие его характеристики, как разомкнутость, разнонаправленность, динамизм. Внешний мир в большей степени обращён к человеку и даёт ему пути выхода. Пространство внешнего мира, создаваемое

автором, формируется с установкой на реалистичность и достоверность, оно обладает конкретными географическими свойствами.

Говоря о специфике другого типа пространства, который мы определили как «внутренний мир семейства Вангер», нужно подчеркнуть следующие его черты – это статичность и замкнутость. Данная пространственная модель занимает центральное место в повествовании, и с ней связаны основные сюжетные коллизии, в том числе и детективная. Не случайно мы делаем акцент на том, что внутренний мир связывается с семьей Вангер. Изображаемое пространство (географически – остров) принадлежит семейству Вангер, на протяжении многих десятилетий члены семьи жили именно на этой территории. «Внутренний мир» является прямым отражением характерных черт семейства Вангер. Лицемерие, предательство, фальш, патологичность, властность являются постоянным свойством этого «малого» пространства.

Важной чертой «внутреннего пространства» является ***«снежная» символика***. Снег – неизменная составляющая жизни на острове. Наличие снежных преград конструирует изолированное и замкнутое пространство. Окружающий мир приобретает фантастические и сказочные очертания, о чём и говорится в тексте: *По контрасту со Стокгольмом снег придавал всему окружающему экзотический вид, словно здесь был какой-то другой, прямо-таки незнакомый мир* [2, с. 141]. Сущность данного пространства в том, что оно максимально сужено и неподвижно.

Функция героя-сыщика заключается в расширении границы (раскрытии тайны), что в конечном итоге приводит к разрушению данной пространственной модели в результате разгадки.

Описывая художественное пространство «Девушки с татуировкой дракона», необходимо выделить еще одну пространственную модель, которая помогает установить важное концептуальное сходство между внутренним и внешним миром. Данную модель мы условно обозначим как ***«социальное пространство».*** Она находит воплощение как во внутренним мире, так и во внешнем и связывается нами с проблемой насилия над женщинами, которая лейтмотивом проходит через всё повествование и выступает даже за границы художественного произведения.

В романе используются характерные для детектива способы кристаллизации пространства (карты, схемы). В тексте также проявляется авантюрная концепция детективного пространства (поиск-погоня). Пространство романа открыто, а герметичный мир острова (аналог закрытого мира) под внешним воздействием размыкается.

Теперь обратимся к принципам организации ***художественного времени*** романа. Рассматриваемый нами текст относится к жанру детективной литературы, одной из ключевых особенностей которой является мотив тайны, тайны прошлого. Герою-сыщику приходится преодолевать временные рамки для того, чтобы раскрыть преступление, и его задача заключается в освоении времени, в реконструкции событий. Характерной чертой данного романа является наличие датировок, сопровождающих каждый эпизод произведения. На наш взгляд, это связано с авторской установкой на достоверность повествования. Документальность изображения является одной из отличительных черт национальной модели скандинавского детектива. Форма романа представляет хроникальное повествование, где все важные события описываются поэтапно. При этом нужно отметить, что роман построен по принципу параллельного монтажа, т.е. рассказывается одновременно две истории, в результате чего достигается эффект замедления действия, характерный для детективного дискурса. Зигзагообразность и разветвлённость художественного времени позволяют автору выстраивать сложную интригу, которая сочетает прошлое и настоящее, объективное и субъективное. Формированию данного эффекта способствует также наличие ***«субъективного времени»***, которое выражается в формах внутреннего монолога персонажей.

Еще одной особенностью художественного времени является подробное воспроизведение истории жизни героев. Условно обозначим этот тип как ***«биографическое время».*** Тема прошлого актуализируется не только в связи с расследованием, но приобретает более глубокое значение. Биография даёт читателю необходимую информацию о литературном персонаже, открывает интимную сторону жизни героя. В тоже время через категорию времени автор противопоставляет два типа мышления. Одно условно обозначим как ***«полицейское»***, а другое – ***«журналистское».***

Сначала обратимся к «полицейскому» типу. Это мышление характеризуется шаблонностью, схематичностью, узостью подхода. Носителем данного типа в романе является инспектор Густав Морелль, который руководил поисками Харриет. В результате длительных поисков и многочисленных допросов свидетелей ему ничего не удаётся найти: *Он испытывал растерянность, затрудняясь предложить сколько-нибудь логичный следующий шаг или указать место, где следовало продолжать поиски. Харриет Вангер растворилась в пространстве…* [2, с. 167]. Ключевая ошибка инспектора – отсутствие внимания к ранее происхо-

дившим событиям и в целом к прошлому семьи Вангер. Особенность «журналистского» типа мышления заключается в более глубинном понимании категории времени и всестороннем исследовании временных пластов. Носителями этого типа мышления можно считать Микаэля Блумквиста и Лисбет Саландер, героев, которые разгадали тайну Харриет.

Особое место в романе занимает ***символика «памяти»***. Такими символами в тексте являются альбом и фотографии. Эти художественные детали имеют важное структурное и сюжетное значение. Фотография – запечатлённое мгновение, этот образ коррелирует с идеей остановившегося времени и многократно воспроизводится в романе. *На краю стола стояла рамочка с фотографией темноволосой молоденькой девушки, красивой, с озорным взглядом* [2, с. 90]. Кроме того, фотография выполняет функцию ***«волшебного предмета»***. С помощью найденных фотографий Микаэлю удаётся раскрыть тайну исчезновения Харриет.

Особое место занимает в тексте ***исторический след***. Он связан с фашистским прошлым семьи Вангер. Из рассказа Хенрика мы узнаём, что его братья Рикард, Харальд и Грегор входили в фашистские группировки. Здесь Ларссон обращается к такому принципу историзма, как сочетание общего и частного. История шведского фашизма показана через историю семьи Вангеров. В романе возникают имена реальных исторических лиц, с которыми сотрудничали братья Хенрика. Рикард Вангер принимал активное участие в деятельности профашистской организации под руководством Биргера Фуругорда. Также в романе упоминается связь Харальда с фашистским движением Пера Энгдаля. Как отмечается в книге Петтерссона, «в основу биографии Рикарда Вангера лег образ реального исторического лица, сторонника фашизма Ёсты Хальбера-Куулы» [3, с. 101]. Нам кажется, что тема фашизма соотносится с другой актуальной проблемой – проблемой насилия над женщинами. «Проблема насилия связывается С. Ларссоном с реваншистскими идеями шведских неонацистов» [4, с. 33]. Через данную идею устанавливается связь между современностью и историей Швеции середины XX века. Сочетание двух временных пластов позволяет показать автору генезис и основу проблем современной Швеции.

События, происходящие после разрешения детективной интриги (эпизод с гибелью Мартина), характеризуются особым типом времени. В романе проявляется ***приключенческое время***, что делает развитие сюжета более динамичным. События облекаются в форму поиска-путешествия (поездка Микаэля в Австралию за Харриет Вангер или по-

ездка Лисбет Саландер в Швейцарию). Эта часть отличается от основного действия повышенной интенсивностью.

Исследование пространства и времени романа «Девушка с татуировкой дракона» позволяет установить, что в произведении использована линейная модель пространства и времени, когда пространство представляется бесконечно распахнутым во все стороны, а время ассоциируется с направленной стрелой – от прошлого к будущему. Наличие детективной линии с её устремлением к прошлому, позволяет говорить о наличии признаков циклической модели (цикличность прослеживается в образах некоторых героев, например, Мартина Вангера, который повторяет судьбу отца или Хенрика Вангера, жизнь которого вращается вокруг событий, связанных с исчезновением Харриет).

Особенности организации времени и пространства дают ключ к концепции Ларссона, позволяют выделить символический план текста, свести воедино все линии мотивов, проследить принципы построения и развития сюжета и системы образов. В целом детектив Стига Ларссона становится для автора способом репрезентации национального кода, так как выявляет ключевые для скандинавов константы ментальности и затрагивает разные аспекты ***«северной» идентичности.***

Список литературы

1. Тихонова О.В. Скандинавский детектив. Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2014. № 2 (3). С. 156–160.

2. Ларссон С. Девушка с татуировкой дракона. М.: Эксмо, СПб.: Домино, 2009. 624 с.

3. Петтерссон Я.-Э. Стиг Ларссон. Человек, который ушёл слишком рано. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2011. 336 с.

4. Бельский И.О. Проблема неофашизма в романе С. Ларссона «Девушка с татуировкой дракона» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. № 2. Часть 2. 2015. С. 33–39.

SPACE AND TIME IN STIEG LARSSON'S NOVEL *THE GIRL WITH THE DRAGON TATTOO*

I.O. Belsky

The article deals with the specifics of space and time in the detective novel *The Girl with the Dragon Tattoo* written by Stieg Larsson. The attention is focused on the special features of the Scandinavian detective fiction presented in this novel. The study applies the structural and cultural-historical approaches. The analysis of space reveals that the world of the novel is divided into two parts: the "outside world" and

the "inner world" of the Vanger family; besides, there is also presented a special type of social space. The analysis of time comes to the conclusion that the novel uses several types of time, which are common for biographical and adventure fiction, and a subjective time as well. That kind of research allows us to highlight both the typical features of detective fiction and the specifics of Larsson's individual style.

Keywords: Scandinavian detective fiction, crime fiction, Stieg Larsson, time and space in literature.

4.7. РУССКАЯ ТЕМА В СОВРЕМЕННОМ СКАНДИНАВСКОМ ДЕТЕКТИВЕ

© О.А. Полякова, О.Ю. Поляков

В разделе рассматриваются особенности репрезентации образа России в современном скандинавском детективе. Выбор материала обусловлен как традиционной имагологической «нагруженностью» формульных литературных жанров, так и большой популярностью массовых произведений шведских и норвежских авторов, в которых реализуется дискурс о национальном, что обусловливает возможность моделировать общественное сознание, укрепляя стереотипы восприятия «национального чужого». В ходе имагологического анализа произведений Д. Лагеркранца, Ю. Несбё, Лейфа Г.В. Перссона и Ю. Теорина выявлены параметры дискурса о России в современных скандинавских криминальных романах, авторы которых продолжают воплощать образ России в рамках цивилизаторской парадигмы с акцентом как на современной исторической ситуации, так и через экскурсы в советскую историю, обнаруживая преемственность имагологических комплексов (русская мафия, коррупция, тоталитаризм, образ «опасного чужого» и др.). Авторы статьи делают вывод о преобладании грубых стереотипов в «русском нарративе» скандинавского детективного романа, схематизирующих, упрощающих национальный гетерообраз.

Ключевые слова: имагология, образ России, национальный стереотип, современная массовая литература, детектив, Д. Лагеркранц, Ю Несбё, Лейф Г.В. Перссон, Ю. Теорин.

Многоуровневость современного литературного процесса привела к расширению поля филологических исследований и включению в него произведений массовой (тривиальной, формульной) литературы, которая в результате коммерциализации творческой сферы превратилась в один из каналов массовой коммуникации. Ориентируясь на широкую невзыскательную аудиторию, она упрощает и стандартизирует передаваемую информацию, транслирует легко усваиваемые стереотипные представления. Это характерно прежде всего для детективных произве-

дений, в которых сложные интеллектуальные, социальные и политические проблемы сводятся к примитивным оппозициям: добро – зло, хороший – плохой, свой – чужой и т.д. Выстраиваемые популярными писателями модели жизненных отношений вытесняют у читателей их собственные индивидуальные установки, становятся мировоззренческой основой.

К новым тенденциям современной европейской массовой литературы критики относят расцвет скандинавского детектива, занявшего лидирующие позиции после выхода в свет первой книги С. Ларссона «Девушка с татуировкой дракона», который разошёлся по миру миллионными тиражами. Этот и последующие два романа («Девушка, которая играла с огнём» и «Девушка, которая взрывала воздушные замки») не только вывели детективный жанр на новый уровень, но и определили параметры антироссийского дискурса, поскольку «русская тема» стала практически обязательной для скандинавских создателей криминальных произведений, а образ России стал характеризоваться как опасный «чужой». Вспомним, что в трилогии С. Ларссона чудовищным злодеем предстаёт Александр Залаченко, бывший советский наёмный убийца из ГРУ, ставший перебежчиком, а после развала Советского Союза занимающийся трафиком секс-услуг, оружия и наркотиков. Он готов убить собственную дочь Лисбет Саландер, а до этого сделал калекой её мать.

Продолжением трилогии стал роман «Девушка, которая застряла в паутине», который в 2015 году выпустил шведский писатель и журналист Д. Лагеркранц, взяв на вооружение общие стратегии умершего предшественника. Лисбет Саландер снова сражается на просторах киберпространства и в реальной жизни, побеждая уже более могущественных противников, чем раньше: теперь это объединившиеся негодяи из Агентства национальной безопасности США и «русской Думы», занимающиеся промышленным шпионажем и торговлей научно-технологическими секретами. Это даёт писателю повод вновь и вновь муссировать тему российской угрозы, используя такие стереотипные образы и мотивы, как Сталин, ГУЛАГ, Сибирь, представители спецслужб, варварство, насилие и т.д. В романе звучат прямые выпады против страны, которых у Ларссона не было: *Россия представляет собою не намного больше, чем бензоколонку с флагом. Она экспортирует нефть и природный газ, но ничего путного не производит. Эта страна нуждается в новейших технологиях* [1, с. 364]. Один из антигероев романа – киллер, выполняющий «сомнительные задания» русского правительства, в том числе и убийство известной журналистки. Показательно,

что автор усложняет образ этого злодея, изображая его внутреннюю драму: он неистово крестится кулаками перед совершением злодеяния и допускает нерешительность, когда его оружие направлено на ребёнка, так как помнит, что его любимая взрослая дочь давно догадывается о роде его занятий и осуждает за это. В целом роман отличается нагнетанием атмосферы всеобщей слежки и предательства, всеобщего недоверия и страха.

В этом же ключе реализует русскую тему норвежец Ю Несбё. Целая серия его криминальных романов посвящена Харри Холе, талантливому сыщику-алкоголику, который расследует преступления в разных уголках планеты. Образ России в этих добротно сделанных образчиках «северного нуара» конструируется в широком историческом диапазоне. В романе «Красношейка» действие происходит в двух временных пластах – в современном мире и в годы Второй мировой войны. Картина сегодняшней российской действительности предстает в рассказе о судьбе возлюбленной главного героя, которая была переводчиком при посольстве Норвегии в Москве и вышла замуж за русского ученого-генетика, чем «нанесла сильное оскорбление своей семье», стала «предательницей». Муж оказался пьяницей, поэтому последовал долгий бракоразводный процесс, описание которого подчёркивает непорядочность русских людей и продажность российского правосудия. Сюжетная линия, связанная с войной, раскрывает судьбы норвежцев, сражавшихся на стороне фашистской Германии под Ленинградом. Несбё, с одной стороны, говорит о несгибаемом мужестве и героизме «русских иванов», однако, с другой стороны, повторяет служащие демонизации образа России идеологические штампы времён «холодной войны» (большевистский дьявол, варвары, мясники Сталина), подчеркивая, *какую угрозу на востоке представляли (и по-прежнему представляют!) большевики* [2, с. 528].

В выпущенных в 2015 году романах Ю Несбё продолжает пугать своих читателей «опасной» Россией, используя старые стереотипы и находя всё новые и новые оттенки для очернения её образа. Так, в романе «Кровь на снегу» подробно прослеживается так называемый «русский путь» попадания наркотиков в Норвегию. Описание жизни на полярном острове Западный Шпицберген становится для автора поводом для реализации оппозиции «свои – чужие»: остров поделён между двумя странами, добывающими уголь каждая на соответствующей территории. Тяжелые климатические условия заставляют русских *забываться с помощью водки, героина и русской рулетки*. Кроме того, выясняется,

что опий-сырец сначала попадает в Советский Союз из Афганистана, там перерабатывается в героин, а затем направляется в Норвегию, но не через Архангельск и Мурманск, поскольку «коммунисты серьёзно патрулируют границу с состоящей в НАТО страной, а через Западный Шпицберген, *где в сорокаградусные морозы патрулируют только белые медведи*. [3, с. 60–61].

Примечательно, что Ю Несбё активно эксплуатирует тему «плохих русских», создавая сценарии для телефильмов. В 2015 году норвежская вещательная корпорация NRK совместно с франко-германским каналом "Arte" выпустила 10-серийный фильм «Оккупированные». По воле писателя Россия захватывает Норвегию, чтобы контролировать добычу нефти на шельфе, а норвежцы, естественно, мужественно с этим борются. Характерный для многих произведений этого автора мотив «угрозы с востока» начинает походить на навязчивую идею, от которой он по каким-то причинам не может избавиться.

Иной путь воплощения «русской темы» выбрал «король» и «тяжеловес» современного шведского детектива Лейф Г.В. Перссон, профессор криминологии и практикующий эксперт, в основе произведений которого лежат реальные жизненные коллизии. Некоторые литературные критики сравнивают его с Бальзаком и Диккенсом, отмечая социальный реализм его романов, другие видят в них сатиру на современное общество, третьи восхищаются психологическим анализом. Детектив «Таинственное убийство Линды Валлин» издатели преподносят как «абсолютный шведский бестселлер № 1», проданный в Скандинавии в количестве 6 миллионов экземпляров. Шведские СМИ не поскупились на восторженные отзывы об этом «остросюжетном романе», который, на наш взгляд, точнее называть криминальным. В основу сюжета положена частная история – расследование убийства в провинциальном городке молодой женщины – курсанта полицейской школы, которое ведут местные и прибывшие из столицы полицейские. Раскрытие преступления показано как рутинная работа, а сами сыщики – как живые люди со своими достоинствами и недостатками, что придаёт произведению, по мнению шведских критиков, особую притягательность: *персонажи, события абсолютно реальны, буквально взяты из нашей жизни*. Действительно, внимание автора сосредоточено на быте, политический фон практически отсутствует, однако Перссон, словно следуя определенному шаблону, отрабатывает в произведении «русскую тему», причём явно в негативном ключе. Все упоминания, так или иначе связанные с Россией, актуализируют хорошо знакомые западному читателю стерео-

типы: водка, икра, русская мафия, ГУЛАГ, Путин, советская империя. Напрямую они никак не связаны с сюжетной линией, их использование не мотивируется авторской задачей. Тем не менее, рассыпанные по тексту, эти стереотипные образы выполняют функцию т.н. «двадцать пятого кадра», закрепляя в читательском сознании отрицательное восприятие русского «Другого».

«Русская тема» реализуется в основном с помощью эпизодических персонажей. Так, одним из подозреваемых в убийстве становится библиотекарь Мариан Гросс, *беженец из Польши в ту пору, когда она еще входила в советскую империю*: он *мог многое рассказать о прозябании в условиях диктатуры*. Теперь же он *старался изо всех сил помочь властям… как любой думающий человек, живущий в демократическом и правовом государств*» [4, с. 325]. Традиционное имагологическое противопоставление «свой – чужой» приобретает в этом случае дополнительное оценочное звучание: «свой хороший» – «чужой плохой». Мотив «опасного чужого» звучит в словах журналистки, беседующей с главным героем, детективом Бекстрёмом, когда она вспоминает, что делала репортаж о судебном процессе над тремя русскими, которые убили с целью ограбления пожилую шведскую пару [4, с. 40].

Политической сатирой проникнута сцена встречи важного полицейского начальника Ларса Мартина Юхансона с советником по особым поручениям премьер-министра Швеции, которого остроумная жена полицейского называет *шведской версией кардинала Ришелье*. Действие происходит на *напоминающей дворец* вилле последнего, который, предлагая гостю *осетра в самых разных вариантах*, комментирует: *Только автомобильные мошенники набивают утробу русской икрой… Нормальные люди едят осетровую* [4, с. 320]. Далее, когда речь заходит о водке, *просто замечательной и феноменальной*, хозяин дома признаётся: *Я воспользовался случаем и прихватил несколько бутылок, когда был дома у Путина на прошлой неделе* [4, с. 320]. Включённые в деловой разговор реплики на русскую тему, которые произносит герой с репутацией политического «кукловода», соответствуют общей сатирической тональности эпизода и служат не только характеристике самого персонажа, но и снижению образа современной России.

В романе Перссона мы находим примечательный пример трансформации привычного стереотипа России, который всегда использовался для создания антитоталитарного дискурса: отдел розыска пропавших вещей, куда переводят на службу провинившихся полицейских, писатель называет *собственным архипелагом ГУЛАГом*. В приведённом

контексте происходит выхолащивание важного исторического смысла этого понятия, которое в данном случае способствует выражению авторской иронии.

Однако, как подчеркивает Ги Меттан, известный швейцарский публицист и общественный деятель, один из немногих зарубежных авторов решившийся раскрыть применяемые на Западе пиар-технологии по дискредитации России, *чтобы убедить, одних слов мало. Чтобы вас услышали, и услышали далеко, нужно придумать сюжет, заинтриговать, рассказать историю. Нужно создать миф, который пустит корни в коллективном сознании… Это должен быть не просто рассказ, а метарассказ: рассказы в рассказе, истории в истории, они должны продолжать начатую линию, прятаться друг в друге, как русские матрёшки. Одно событие вызывает в памяти другое, вплетается в целую цепь событий; одно мнение отсылает к другому, к предыдущим эпохам, к другим культурам, к далёким континентам. Но все эти истории должны быть непременно связаны с тем, что происходило на Западе, в Европе и Соединённых Штатах* [5, с. 401–402].

Именно по такому лекалу написан роман одного из самых продаваемых ныне шведских авторов Юхана Теорина «Призрак кургана». Набивший руку журналист и сценарист в 2007 году попробовал себя в качестве писателя, выпустив роман «Мёртвая зыбь», который принёс ему известность и множество литературных наград. Своеобразие его книгам придаёт прежде всего колоритное описание места действия – шведского острова Эланд (Öland) у южного побережья страны, с которым связана родословная писателя. Именно здесь в детстве он наслушался скандинавских мифов о троллях и эльфах, а также местных эландских сказаний о привидениях. Использование мифологических мотивов и образов стало ещё одной особенностью его творчества, которую критики определяют как «разгул сверхъестественных сил». Не случайно его называют «шведским Стивеном Кингом», хотя сам он считает своим учителем другого американского писателя – Э.А. По.

Стихия Ю. Теорина – фантастика, фэнтези, хоррор, однако в романе «Призрак кургана» всё это уступает место ужасам реальной жизни и прежде всего кошмарам советской истории, краткий курс которой писатель, как примерный ученик, излагает, опираясь на несколько иностранных работ, посвященных сталинизму, а также на произведения А. Солженицына «Архипелаг ГУЛАГ», А. Аппельбаум «ГУЛАГ – история советских лагерей» и С. Алексиевич «Время секонд-хэнд». Об этом Ю. Теорин сообщает в послесловии, где также выделяет самые важные,

по его мнению, вехи в истории Советского Союза. Это, во-первых, «Большой террор» – «тайная война, которую Иосиф Сталин развязал против своего народа. Массовые репрессии, казни и колоссальная сеть лагерей, ГУЛАГ. В мельницу политических репрессий угодили не только жители страны, но и иностранцы, приехавшие в СССР в уверенности, что найдут там рай для рабочего класса» [6, с. 429]. Во-вторых, это авария при запуске ракеты на космодроме Байконур в октябре 1960 года. И, наконец, массовый расстрел польских офицеров в Катыни в апреле 1940 года. Сюда можно добавить и Голодомор 1930–х годов, о котором вскользь упоминается в романе, и ещё немало негативных событий, которые затмили в сознании современного шведского писателя очевидные достижения Советской страны.

Одна из ведущих сюжетных линий романа связана с судьбой шведа Арона Фреда, ставшего заложником коммунистических иллюзий своего отчима, который был поначалу «сильным, гордым шведским рабочим», а, приехав в Россию, превратился в «жалкого неудачника». Жизнь Арона становится иллюстрацией изнанки эпохальных событий советской истории с 1930-х по 1990-е годы. Годы великих строек, в частности прокладывание Беломорканала, главный герой воспринимает как период *нечеловеческой, изматывающей работы, рабского труда*, постоянного голода и холода. Затем по формальному приговору он попадает в исправительно-трудовой лагерь в Сибири, где не только познаёт ужасы тоталитаризма, но и сам становится «винтиком» огромной карательной системы. Под влиянием окружающей действительности происходит мотивированное сюжетом и весьма символичное превращение *подозрительного иностранца Арона, зэка-шведа* в *советского паренька Влада, лагерного охранника*: *<…> Он посмотрел на фотографию – и не узнал себя. Не глядел в зеркало много лет. На фотографии парень с грубоватым лицом, перебитым носом и розовым шрамом на лбу. Это не он, не Арон Фред. Это Влад*» [6, с. 256]. Исследуя процесс раздвоения личности героя, автор показывает утрату им национальной идентичности. Арон-Влад теперь не только говорит и думает по-русски, он полностью подчиняется господствующей в государстве идеологии. Как «боец невидимого фронта», он приводит в исполнение карательные приговоры: *Спусковой крючок, резиновая дубинка, оголённые провода… Что бы ни делал Влад, он всё делал из лучших побуждений, для пользы родной страны* [6, с. 336].

Оппозиция «свой – чужой» реализуется в романе прежде всего на уровне внутреннего конфликта, переживаемого героем: *Влад всё ещё*

получает некоторое удовольствие от ощущения своей власти над заключёнными, но Арон смертельно устал. Ему всего тридцать, но чувствует он себя стариком [6, с. 327]. Этот конфликт в итоге разрешается в пользу «своего», но окончательного восстановления личности не происходит, так как *привыкший к запаху крови возвращенец* по инерции *делает то, чему его научили в Советском Союзе*, – воюет уже на родной территории.

В описании российской действительности – советской и постперестроечной – преобладают негативные характеристики. Писатель воспроизводит традиционную в антироссийском дискурсе оппозицию западной «свободы» и «цивилизации» и русского «рабства» и «варварства» (*Столицу было не узнать – грязный, тёмный город, повсюду длинные, мрачные, сварливые очереди, в них то и дело вспыхивают ссоры, а то и драки. Очереди за всем: за хлебом, молоком, яйцами, водкой. Даже за детским питанием* [6, с. 369–370]). Мотив холода, мороза, снега (*пустынный, скованный морозом край, сплошная заснеженная тайга с волками и медведями-шатунами*) не только характеризует российские природно-климатические условия, но и становится метафорическим стереотипом суровости и несвободы, а также символом заброшенности и нецивилизованности.

Таким образом, в современном скандинавском детективе Россия предстаёт как опасный «чужой», который является постоянной угрозой для западного мира и не вписывается в его стандарты, а потому заслуживает тотальной критики. Оценивая подобные произведения, следует учитывать замечание В.Б. Земскова [7, с. 24] о том, что имагологическая негативность, в целом, типична в восприятии «других», однако она должна подчиняться принципу объективного изображения действительности. Преобладание грубых, жёстких стереотипов в нарративах как качественной, так и массовой литературы свидетельствует об инерционном характере репрезентации национального, использовании формульного подхода в представлении тех категорий, которые должны в большей степени опираться на объективно-миметические принципы «нового реализма» XXI века.

Список литературы

1. Лагеркранц Д. Девушка, которая застряла в паутине. М.: Эксмо, 2015. 480 с.
2. Несбё Ю. Красношейка. М.: Иностранка, 2013. 320 с.
3. Несбё Ю. Кровь на снегу. СПб.: Азбука, 2015. 192 с.

4. Перссон Лейф Г.В. Таинственное убийство Линды Валлин. М.: Центрполиграф, 2015. 510 с.
5. Меттан Г. Запад-Россия: тысячелетняя война. М.: Паулсен, 2016. 464 с.
6. Теорин Ю. Призрак кургана. М.: РИПОЛ классик, 2016. 432 с.
7. Земсков В.Б. Россия «на переломе» // На переломе: Образ России прошлой и современной в культуре, литературе Европы и Америки (конец XX – начало XXI вв.). М: Новый хронограф, 2011. С. 4–46.

THE IMAGE OF RUSSIA IN CONTEMPORARY SCANDINAVIAN DETECTIVE

O.A. Polyakova, O.Yu. Polyakov

The paper is concerned with the peculiarities of representation of the image of Russia in contemporary Scandinavian detective. The choice of the subject is motivated both by the traditional imagological load of formulaic genres and by the immense popularity of mass fiction written by Swedish and Norwegian authors whose works realize the national discourse, which promotes shaping of the public consciousness by strengthening the "national alien" stereotypes of reception. Imagological analysis of the works of D. Lagercrantz, J. Nesbø, Leif G.W. Persson, and J. Theorin has resulted in revealing of the discourse about Russia parameters of Scandinavian detective fiction which continues to represent the image of Russia in accordance with civilizatory paradigm, with an accent on contemporary political and social situation and by making excursions into Soviet history. The considered works confirm the stability of the traditional imagological complexes (Russian mafia, corruption, totalitarianism, the image of the "dangerous alien", etc.). The authors of the paper make a conclusion about the prevalence of rough stereotypes in the "Russian narrative" of Scandinavian detective novel, schematizing and simplifying the national hetero-image.

Keywords: imagology, image of Russia, national stereotype, contemporary mass literature, detective, D. Lagercrantz, J. Nesbø, Leif G.W. Persson, J. Theorin.

4.8. ТРАДИЦИИ СКАНДИНАВСКОГО ФОЛЬКЛОРА В ТВОРЧЕСТВЕ ЮХАНА ТЕОРИНА

© М.А. Коновалова

В творчестве современного шведского автора Юхана Теорина традиционный детектив соединяется с фольклорными традициями. Цель работы состояла в определении приёмов, с помощью которых автор вводит элементы фольклора в свои произведения. Методами работы были сравнительно-типологический и описательный методы, а также мотивный анализ. Было выяснено, что в произведениях используются образы и мотивы народного творчества, включаются тек-

сты преданий и сказок. Чаще всего используются образы призраков, которые являются и реально действующими персонажами, и плодом воображения героев. Помимо привидений, в текстах фигурируют тролли и эльфы. Время в романах Ю. Теорина также организовано в соответствии с фольклорным восприятием. Наполнение популярного жанра шведского детектива элементами фольклора пробуждает интерес к основам национальной культуры страны.
Ключевые слова: Юхан Теорин, детектив, фольклор, Эланд, предания.

Культура каждого народа складывается на протяжении веков и тысячелетий под влиянием географического положения, исторических событий и многих других факторов. Формирование национального сознания начинается задолго до выделения отдельных стран и продолжается по сей день. Тем не менее, основы менталитета и культуры, заложенные изначально, не исчезают, а лишь претерпевают различные трансформации, испытывая влияние постоянно изменяющихся культурных условий. Так, на самом раннем этапе зарождается мифология, герои и сюжеты которой проникают в фольклор. Эта древняя форма отражения действительности существует и сегодня, являясь одной из важнейших составляющих культуры каждого народа. Неудивительно, что многие писатели и поэты обращаются к народному творчеству в своих произведениях.

Одним из них является Юхан Теорин (р. 1963), современный автор шведских детективов. Этот жанр сегодня особенно популярен в представлении писателей Скандинавии, так как это *место, где царят мир и согласие, тишина и спокойствие, демократия и терпимость к ближнему, поэтому сам факт совершения преступления находится на уровне фантастики* [1] – пишет Ю.Е. Козина. Произведения Ю. Теорина так же сообщают общее чувство спокойствия, на фоне которого убийства, кражи и даже несчастные случаи кажутся невероятными. Однако невероятное на этом не заканчивается. Автор отмечает: *В своих книгах я стремлюсь объединить истории из нашего времени и преданья старины. Современные – о преступлениях, связанных с торговлей наркотиками или ограблениями. Но старые… Те, что я слышал в детстве от многочисленных родственников. Те, которые пугали меня. В «Кровавом разломе» я рассказываю о народце, который живет под землей. <…> Есть про них истории, которые можно рассказывать детям. Но имеются и такие, что испугают взрослого* [2]. Именно за эти истории Теорина даже называют «шведским Стивеном Кингом».

Предания и легенды – наследство от старшего поколения родственников, живущих на острове Эланд. По словам писателя, он любил по-

дольше оставаться за столом, *чтобы послушать истории родных о прежней жизни или услышать рассказы дедушки Эллерта* [3, с. 11]. Когда автор только начинал свое творчество, он полагал, что рассказы, пополненные колоритом Эланда, будут интересны лишь жителям этого острова. Однако он ошибался. Сегодня детективы Юхана Теорина популярны не только во всей Швеции, но и далеко за ее пределами. В данной статье мы рассмотрим, какие характерные черты устного народного творчества Скандинавии находят свое отражение в творчестве писателя.

В первую очередь отметим такое свойство фольклора, как синкретичность, а именно сочетание различных жанров в одном произведении. Ю. Теорин довольно часто вводит в свои романы предания. Обычно о народных верованиях рассказывают близкие родственники главных героев, чтобы читатель не мог сомневаться в их истинности. Часто предания вкладываются и в уста Герлофа Давидсона, который, являясь ключевой фигурой всего творчества писателя, фигурирует в четырех романах и многих новеллах. Герлоф рассказывает много разных примет и преданий, но сам в них не верит, в частности, он не думает, что в каменоломне живут тролли, а работавших там каменотёсов считает суеверными: *Видели на камнях какие-то знаки, верили в троллей, в привидения… Особенно тролли им досаждали. Воровали молотки и кувалды… ну тут-то ясно: всегда легче подумать на тролля, чем на коллегу* [4, с. 148].

Иногда Ю. Теорин приводит народные предания в качестве эпиграфа к произведению. Так начинается «Ночной шторм»: *Каждый год на Рождество мертвые собираются в церкви. Но однажды им помешали. У одной старушки остановились часы, и она пришла в церковь в ночь накануне Рождества, а не утром, как следовало. В церкви было многолюдно и шумно, как во время заутрени. Но внезапно старушка увидела впереди своего ухажера времен далёкой молодости, который утонул много лет назад. Он сидел на церковной скамье вместе с остальными…* [5, с. 5]. Автор указывает, что это шведская народная сказка. Впоследствии тема «Рождества мертвых» раскрывается в детективе более подробно. Главный герой по имени Йоаким, узнав об этом предании, хочет встретиться со своей погибшей женой в «церкви для мертвых», которую он находит за одной из стен сарая. Йоаким собирается прийти туда в рождественскую ночь. На Рождество разыгрывается шторм, в часовню начинают стекаться «ледяные души», среди которых и его жена Катрин. Он хочет увести жену из часовни, но не может – мешают остальные «прихожане». Внезапно отключается электричество, всё по-

гружается во тьму, в которой растворяются окружающие тени. Как это обычно происходит у Юхана Теорина, мы не можем утверждать, произошло ли всё на самом деле или было плодом воображения горюющего героя. Так наступает развязка этой сюжетной линии, которая, как и другие, происходит во время разразившегося ужасного шторма.

Множество преданий об эльфах и троллях встречаются в «Кровавом разломе», наиболее ярко представляющем народные верования. Два других романа «Эландского квартета» значительно более реалистичны, но и в них можно найти упоминания о драугах, призраках людей, погибших в море и не похороненных на освящённой земле. В «Мертвой зыби» рассказывается, как дедушка главной героини пытался отстоять свою лодку у призрака, а сами слова «призрак» и «привидение» несколько раз употребляются в тексте в метафорическом смысле. «Призрак кургана» начинается с описания реальных людей, однако происходящее было воспринято очевидцем как нечто сверхъестественное: мальчик вскарабкался на борт корабля, внезапно появившегося из тумана, и *увидел мертвеца. Моряк в грязном комбинезоне. Он лежал на спине, уставившись мертвыми глазами в ночное небо. И другие. Мертвые или умирающие. Они протягивали к нему руки и молили о чём-то на непонятном языке* [6, с. 5]. Впоследствии раскрывается, что это были моряки, которые отравились газом, образовавшимся при разложении рыбы в трюме. Сам «призрак кургана», в честь которого и назван детектив, тоже оказывается живым человеком.

Призраки и привидения – более частые герои произведений Ю. Теорина, чем остальные персонажи фольклора. Они описываются не только в детективных романах, но и в новеллах сборника «På stort alvar», где автор использует два типа фантастики: фантастику с последующим раскрытием реальной природы происходящего, что Ц. Тодоров называет «фанстастически-странным», и «чудесное в чистом виде», то есть без какого-либо объяснения в финале [7].

Примером «чудесного в чистом виде» появления фольклорных персонажей можно считать рассказ «Яма». Молодая пара покупает дом, на заднем дворе которого – пустая яма. Участок огражден каменной оградой, а неподалеку от него – кладбище. Однажды вечером, после отъезда мужа, беременная женщина приходит в гости к соседке, которая рассказывает, что одна из тропинок от их дома ведет на кладбище. Возвращаясь домой, Лиса слышит впереди себя тяжелое дыхание, шаркающие шаги. Оказывается, яма на их участке – могила, которую вырыл себе предыдущий хозяин дома, и теперь он каждую ночь уходит с кладбища,

чтобы отдохнуть у себя на участке. На следующий день могила оказывается засыпанной и Лисе приходится выкопать ее заново. Она едва успевает это сделать, и, услышав знакомые шаркающие шаги и вздохи, понимает, что никак не может выбраться из могилы. Женщина едва успевает, и какое-то время даже находится в яме вместе с призраком, который пытается схватить ее за ногу. В этой новелле нет никакого логичного объяснения происходящему, нет даже сомнений в существовании этого призрака – он так же реален, как и остальные персонажи.

Новелла «Белая Дева» – полная противоположность «Яме». Она начинается с описания природы, наступления вечера над темным лесом, где старые друзья, присев передохнуть после прогулки, заводят разговор о привидениях. Один из них, Герлоф, рассказывает историю о том, как его усопшая жена в молодости видела в этом лесу неподалеку от замка призрака – женщину в белом, которая, по легенде, предвещает смерть. Уже по пути домой мужчина признаётся, что это он, взяв грабли, чтобы казаться выше, накрылся простыней и светил фонарем изнутри, изображая привидение.

Кроме указанных выше, есть ещё один вид фантастики, фантастика «завуалированная» [8]. В произведениях Ю. Теорина она тоже возникает в связи с участием в повествовании фольклорных персонажей, а именно эльфов, и прослеживается во всём романе «Кровавый разлом», так и не получив разъяснения. Это связано с исполнением желаний Венделы, одной из героинь романа. Необычные события происходят с самого детства, и героиня верит, что ей помогают эльфы. Всё, о чем девочка просит, исполняется, хотя иногда несколько неожиданно. Когда Вендела просит эльфов о товарище, с ней начинает дружить девочка из богатой семьи. Если её не устраивает учительница, то та заболевает и не приходит на работу. Во время развития событий романа желания Венделы, сопровождающиеся принесением небольших даров на эльфову мельницу, не перестают сбываться: обретает зрение собачка Венделы; удаётся найти оберег девочки-соседки; даже самое последнее желание, которое она загадала сгоряча, исполняется: *Они выполнили, хотя и не совсем так, как ей представлялось, жуткое пожелание насчет сердца её мужа* [4, с. 440]. В таких случаях действительно сложно понять, являются ли описанные события результатом помощи эльфов или просто жуткими совпадениями.

Мотив исполнения желаний здесь базируется на эландском предании об эльфовой мельнице, необычном плоском камне, о котором Венделе рассказывает отец: *Там сверху такие ямки есть… Раньше думали, что*

ямки оттого, что эльфы толкли на нём зерно. Муку делали. И теперь кое-кто туда ходит – загадывает желания… Приносит эльфам подарок и просит о чём-нибудь [4, с. 112]. В других преданиях, упомянутых в тексте романа, говорится о том, что эльфам лучше не мешать, не строить у них на дороге дома и не ходить по лужайке, где они танцуют вечерами: *Нельзя наступать на место, где танцуют эльфы. Это приносит несчастье* [4, с. 47]. Они любят места возле можжевельника, а проход, образованный кустами можжевельника и орешника, является своеобразным порталом. Эльфов непросто увидеть, но *одно совершенно точно: легче всего их встретить весной и летом, в сумерках или на рассвете. Когда солнце садится и стихает ветер, границы между нашими мирами становятся менее отчётливыми* [4, с. 125–126].

В «Кровавом разломе» Вендела видит эльфов как «тонких и бледных людей, молча смотрящих на неё с той стороны камня. Чем сильнее она зажмуривается, тем яснее их видит. Особенно ей запомнилась высокая красивая женщина с тёмными траурными глазами» [4, с. 169]. Здесь мы сталкиваемся с тем, что эльфы представляются высокими, несмотря на то, что в традиционном фольклоре Швеции эти персонажи обычно небольшого роста: в сказке «Пастушок и король эльфов» эльф – *маленький-премаленький, ростом с былинку* [9], а его сестра – *маленькая-премаленькая, ростом не больше, чем стебелек цветка* [9]. Возможно, эльфы у Ю. Теорина представлены высокими из-за изменения общепринятой точки зрения на эльфов в связи с возникновением жанра фэнтези.

Читатель понимает, что Вендела на самом деле не видит эльфов, всё происходит в её воображении. Тем не менее, нельзя утверждать, что присутствие образов эльфов в романе ограничивается преданиями и фантазией, так как желания женщины всё же были исполнены. Эльфы представляются в романе почти такими же, как в фольклоре. В преданиях, включенных в роман, образ эльфов соответствует фольклорному: эти существа настроены к человеку доброжелательно, могут оказывать помощь, если относиться к ним уважительно и следовать некоторым правилам.

Еще одним персонажем, появляющимся в романе «Кровавый разлом», оказывается очень популярный в скандинавских преданиях тролль. Сам Юхан Теорин о троллях Швеции говорит так: *Они могут быть добрыми, а иногда злыми. Если проявлять к ним уважение и дарить подарки, то могут даже помочь. Их необходимо подкармливать в определенное время года. И бережно относиться к природе* [2]. О них,

как и об эльфах, в романе рассказываются разные предания. Тролли боятся солнечного света и с рассветом, попав под лучи, могут погибнуть: *Не бойся, тролли днем не появляются. Они не выносят солнечного света* [4, с. 49]. Несколько раз упоминается, что тролли боятся воды. Об этом предупреждает своего отца Пер, а Генри Форс, собираясь выплеснуть остатки кофе в каменоломне, кричит: *Осторожней там, внизу!* [4, с. 48]. При анализе преданий, народных сказок и баллад мы встретили ссылки лишь на то, что тролли боятся святой воды, так же, как и прочих атрибутов христианства. Однако, учитывая, что многие предания, особенно локальные, не задокументированы, можно предположить, что это отличительная особенность троллей острова Эланд.

Внешне эландские тролли похожи на всех остальных – каменотёс Эрнст создаёт вполне узнаваемые скульптуры этих фольклорных созданий. Еще одно его произведение – сундук, на нем изображен *рыцарь на коне, загоняющий издевательски ухмыляющегося тролля в его каменную нору. Позади рыцаря на камне сидит и плачет принцесса* [4, с. 52]. Сцена, вырезанная на сундуке, представляет нам балладный сюжет – спасение девушки от злобного чудовища. Ухмылка – неизменный атрибут троллей Эрнста, подчеркивающий их сущность.

Предание о битве троллей с эльфами, ключевое для сюжета, встречается в тексте романа несколько раз. Венделе о нем рассказывает отец: *До того как пришли люди, все это принадлежало троллям. Здесь, у моря, было их царство. А эльфы, их заклятые враги, жили повыше, в лугах. Но однажды сюда пришли эльфы, и началась страшная битва. Прямо тут, в каменоломне. Земля была красной от крови… – Он показывает на почти отвесную стену каменоломни. – Просто море крови… ее и до сих пор можно видеть… <…> все, что ниже кровавого разлома, принадлежит троллям, все, что выше, – эльфам* [4, с. 50].

Кроме «традиционных» троллей, описанных в преданиях, в романе присутствуют персонажи, имеющие черты этих фольклорных существ. Одним из таких героев является Томас Фалль, преступник. Его внешность, по мнению главного героя, схожа с внешностью тролля: Пер считает, что *Фалль выглядел точно как тролль* [4, с. 424], за исключением одной детали – у него отсутствует хвост. Прослеживается в данном образе и связь с преданиями: смерть настигает Томаса Фалля точно на уровне кровавого разлома. Он, пытаясь убить Пера, врезается в шаткую каменную лестницу, и блоки известняка, сорвавшись, падают точно на машину: *Крыша “форда” была вмята почти до сидений, боковые стекла вылетели и раскрошились на мельчайшие, красные в свете габарит-*

ных огней осколки. В машине никто не двигался. Прямо над капотом в свете единственной фары горела гранатовая горизонтальная полоса – кровавый разлом. Выше кровавого разлома троллям дорога заказана [4, с. 433]. Второй герой, имеющий характеристики, присущие троллю, – это брат Венделы, Ян-Эрик. Его делают похожими на троллей грязь и глупость, а также то, что он прибегал со стороны каменоломни. Смерть Яна-Эрика тоже напоминает предание о битве эльфов и троллей: Ян-Эрик падает в каменоломню из мастерской Генри Форса, находящейся над кровавым разломом.

Кроме включения в романы фольклорных персонажей, мотивов и текстов преданий, можно заметить, что в произведениях Ю. Теорина время развивается так же, как в фольклоре. М.М. Бахтин отмечает, что фольклорное время тесно связано с целым коллективом, а не отдельным человеком, поэтому для него важнейшими периодами оказываются отдельные сезоны и праздники, а также *времена прозябания, цветения, плодоношения, созревания, умножения плодов* [10]. Цикл романов Ю. Теорина, повествующий об Эланде, рассказывает о сменяющихся временах года. Ключевые моменты, завязка или развязка сюжета оказываются приуроченными к важнейшим народным праздникам: это Рождество, Пасха или Вальпургиева ночь. Характерной чертой фольклорного времени является цикличность, о ней М.М. Бахтин говорит как об отрицательной особенности, *ограничивающей силу и идеологическую продуктивность этого времени. <…> Его направленность вперед ограничена циклом* [10].

Всем этим детективы Юхана Теорина отличаются от детективов других шведских писателей, хотя, безусловно, общие черты у них тоже есть. Автор изначально ставит перед собой иную цель: *Возможно, задача современного писателя – возродить сказку, переделать ее на новый лад. К тому же, в них сокрыто столько про то, как люди жили раньше, во что верили. Это бесценная информация* [2]. На наш взгляд, это ему удается очень хорошо: сказки, предания и легенды в книгах не просто упоминаются персонажами, они действительно возрождаются и существуют рядом с людьми в современном мире. Таким образом, Ю. Теорин не только не дает исчезнуть традиционной, особенной культуре Эланда, близкого его сердцу, но и привлекает к ней внимание молодежи. Вполне вероятно, что представители молодого поколения даже не сталкивались в своей жизни с этими преданиями, обычаями и традициями, оставаясь при этом в стороне от значительной части национальной культуры своей малой Родины. Книги, особенно столь популярные

сегодня детективы, которые отражают эту часть менталитета жителей Швеции, а также их экранизация способствуют возрождению интереса к национальной культуре и, тем самым, возрождению и восстановлению самой культуры, которая в последнее время была частично утрачена.

Список литературы

1. Козина Ю.Е. Образ города в современном шведском детективе // Филологические исследования. 2015. Т. 2 . [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://academy.petrsu.ru/journal/article.php?id=2909 (дата обращения 3.04.2016).
2. Корнеев С. Юхан Теорин: «это забавно, писать наедине с привидениями» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://darkermagazine.ru/page/juhan-teorin-eto-zabavno-pisat-naedine-s-prividenijami (дата обращения 14.11.2014).
3. Theorin J. På stort alvar: femton öländska berättelser. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2013. 262 с.
4. Теорин Ю. Кровавый разлом. М.: Рипол Классик, 2011. 448 с.
5. Теорин Ю. Ночной шторм. М.: Рипол Классик, 2011. 320 с.
6. Теорин Ю. Призрак кургана. М.: Рипол Классик, 2016. 432с.
7. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 143 с.
8. Ковтун Е. Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). М.: Изд-во МГУ, 1999. 308 с.
9. Шведская сказка «Пастушок и король эльфов» // Скандинавские сказки. [Электронный ресурс]. – Режим доступа http://s-skazka.org.ua/index.php?id=sweden&sk=4. (дата обращения: 15.04.2015) .
10. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 234–407.

TRADITIONS OF SCANDINAVIAN FOLKLORE IN JOHAN THEORIN'S BOOKS

M.A. Konovalova

The works of Swedish author Johan Theorin used to connect the traditional detective fiction with traditions of Scandinavian folklore. The aim of this study is to determine methods which the author uses to introduce folklore elements in his works. The methods applied in the study are analysis, typological and comparative-descriptive methods, and motivic analysis. In J. Theorin's books we can see not only folklore characters and motifs, but also narratives, texts of legends and fairy tales. The most frequent folklore characters here are ghosts which can be both real characters and figments of imagination. The others are trolls and elves who can also appear as original characters or heroes from traditional legends. It is also important to note that the

time in J. Theorin's novels is organized in accordance with the folk perception. Such a way of using the elements of folklore in detective fiction certainly can awaken an interest towards folk art and national culture.

Keywords: Johan Theorin, detective fiction, folklore, Eland, legends.

4.9. «ИСТОРИЯ ВЫЖИВШИХ» ЭМИЛЯ ХЬЁРВАРА ПЕТЕРСЕНА: СКАНДИНАВСКАЯ МИФОЛОГИЯ ПОСЛЕ АПОКАЛИПСИСА

© ***О.А. Маркелова***

Раздел посвящен отдельному случаю рецепции сюжета о Рагнарёке в современном исландском фэнтези. В национальном сообществе, где знание древнескандинавской мифологии пока ещё не сдало своих позиций, а отечественная традиция фантастической литературы ещё находится в процессе формирования, подход к мифологическим сюжетам может быть весьма нестандартным. Целью исследования является выявление того, как трансформируется архаический мифологический сюжет при его перенесении в футуристический универсум и насколько его трансформация неизбежна. В данном случае известный сюжет подвергается радикальной переработке, в основном за счёт введения персонажей из других мифологических традиций, а также авторских немифологических персонажей. Мифология в «Истории выживших» утрачивает национальные черты и заменяется на постмифологию, но только за счёт таких радикальных изменений возможно преодоление неизбежной логики сюжета о гибели мира.

Ключевые слова: современная исландская литература, фэнтези, постапокалипсис, рецепция мифа, древнескандинавская мифология, Рагнарёк.

Трилогия «История выживших» (Saga eftirlifenda: Höður og Baldur; Heljarþröm, Níðhöggur; 2010–2014) принадлежит перу молодого исландского автора Эмиля Хьёрвара Петерсена (р. 1984) и является самобытным продолжением сюжета о Рагнарёке. Её действие разворачивается в современном мире, а затем в мире будущего – постиндустриальном постапокалиптическом универсуме. Критики и читатели единодушно считают «Историю выживших» одним из самых ярких образцов исландского фэнтези[1].

«История выживших» обнаруживает гораздо больше сходства с зарубежным фэнтези, чем с отечественной литературной традицией[2]. Сам автор сообщает, что попытка воплотить этот сюжет в «классической» исландской манере, которая понравилась бы издателям, ни к чему не привела, – а о влиянии на своё творчество знаменитого романа Нила

Геймана «Американские боги» говорит открыто [1]. Сюжеты и персонажи древнескандинавской мифологии, служащие источником вдохновения многочисленным писателям во всём мире, непопулярны у современных исландских авторов, и особенно у тех, кто пишет фэнтези[3], очевидно, в силу того, что для исландцев эта мифология – давно знакомое, тривиальное явление отечественной культуры. Следовательно, для того, чтобы основанная на эддическом мифе книга, написанная по-исландски и адресованная исландским читателям, действительно вызвала интерес, подход к этому – банальному с точки зрения данного национального сообщества – материалу должен быть нестандартным. «История выживших» – важный для истории исландской литературы текст, первый в своём роде образец определённого способа рецепции «Эдды».

Однако эта трилогия интересна не только с точки зрения литературного процесса в Исландии. Перенесение мифа в техногенный, футуристический, тем более – в постапокалиптический универсум всегда порождает вопросы: что требуется, чтоб этот литературный эксперимент не свёлся к чисто механистической замене антуража? что при таком эксперименте неминуемо должно измениться в архаическом мифологическом сюжете, а что должно остаться неизменным? Выводы, полученные на материале такого объёмного и сложного по структуре текста, как «История выживших», могут быть применены и к другим подобным текстам.

Сюжет о Рагнарёке – бесспорно, самый широко известный в скандинавской мифологии; на протяжении XVIII–XXI вв. к нему обращалось бесчисленное множество деятелей различных искусств во многих странах [2]. Основные первоисточники, в которых это ключевое для данного мифологического универсума событие описано подробно – «Прорицание вёльвы» [3] и «Эдда» Снорри Стурлусона [4]. (Хотя отдельные детали Рагнарёка освещены, помимо «Прорицания вёльвы», и в других песнях «Старшей Эдды»). У Снорри боги говорят о гибели мира как о будущем событии. «Прорицание» (по крайней мере, в том виде, в каком этот текст дошёл до нас) даёт картину, допускающую множество толкований. По причине постоянных изменений того, в каком времени вёльва ведёт свой рассказ о Рагнарёке, он может восприниматься и как воспоминание об уже свершившемся, и как пророчество о будущем, и даже как рассказ о циклически повторяющемся событии[4]. Эта принципиальная непрояснённость локализации Рагнарёка во времени даёт авторам, пишущим о нём, возможность давать ему разные интерпретации, поме-

щать его в какую угодно эпоху – в частности, в современность[5], и в далёкое будущее.

«История выживших» является не простым пересказом известного эддического сюжета, а его «дописыванием», «заполнением лакун». Большинство богов, являющихся в «Истории выживших» центральными персонажами, в древних источниках занимают маргинальное положение: у них там известны лишь имена (Вали, Нарви, Вили) или однадве подробности биографии (Видар, Моди и Магни, Хёд). Существенную роль в развитии сюжета играют слова, которые шепнул Один Бальдру, когда тот лежал на погребальном костре, – т.е. слова, которые, согласно текстам «Эдды», не мог ни слышать, ни узнать никто. (У Эмиля Хьёрвара Петерсена это сведения о том, кто будет следующим после Одина верховным богом).

Основная сюжетная линия выстраивается вокруг противоборства между двумя группировками выживших при Рагнарёке богов: сыном Одина Вали и властолюбивыми беспринципными сыновьями Локи, с одной стороны – и Бальдром, Хёдом, Скади и их союзниками – с другой. Богам приданы черты, которыми они заведомо не обладали в тексте Снорри Стурлусона. (Так, в первом томе трилогии Бальдр страдает манией чистоты, Хёд увлекается восточными единоборствами, Вали – милитарист и наркобарон…). Не последнюю роль в сюжете играют «золотые тавлеи» (gullnar töflur), упоминавшиеся в «Прорицании вёльвы»: в «Истории выживших» они осмысляются как скрижали из золота, обладающие магической силой и могущие генерировать информацию. В начале трилогии у каждой из противоборствующих групп находится по одной такой скрижали, но если их объединить, их мощь станет судьбоносной для мира, поэтому важно, чтоб они не оказались в руках тех, чьи намерения нечисты.

Временн*ая* структура трилогии сложна и обретает новые уровни от тома к тому. Начало повествования датировано сентябрём 2010 года «после последнего Христа» (2010 – год выхода в свет первого тома) – но уже для этой даты Рагнарёк описывается как нечто свершившееся. Условный 2010 год – именно постапокалиптический универсум, находящийся в состоянии непрерывных войн и разрухи. В отдельных главах первого тома [5] в воспоминаниях Хёда даны события, предшествовавшие Рагнарёку, но они не локализованы во времени, а их пространственная локализация слабо определена. (Речь идёт об отдельных комнатах, описанных с точки зрения слепого персонажа!). До Рагнарёка

время и география были другими, и они принципиально не могут быть описаны в терминах эпохи, последовавшей за ним.

Во втором томе боги перемещаются во времени между 2010 годом и далёким будущим, когда на руинах цивилизации возникли примитивные города-государства, не всегда населённые человеческими существами. Повествование осложнено воспоминаниями о путешествиях Бальдра и Моди в разные ключевые моменты истории западной цивилизации в попытках предотвратить события, которые завели эту цивилизацию в тупик. Всю историю человечества, от Троянской войны до техногенных эпох, предлагается понимать как череду событий, последовавшую после Рагнарёка, – таким образом, мировая история оказывается в своей сущности постапокалиптичной. Но её можно – вполне в духе «Прорицания вёльвы» – осмыслить и как дурную бесконечность, ведущую к новому Рагнарёку:

Когда Бальдр пространствовал во времени, ему на ум пришёл один вопрос: не было ли такое мироустройство ещё одним повторением мира до Рагнарёка? <…> Если верить Моди, Рагнарёк произошёл во втором десятилетии XXI века. Так что было очевидно, что второй Рагнарёк ещё не закончился… [6, bls. 249].

Действие третьего тома разворачивается в двух эпохах в далёком будущем: XXII и XXIV веках, представляющих разные этапы краха человеческой цивилизации, но одновременно с этим и разные этапы возникновения полутехногенного - полумагического социума, где вместе живут существа многих видов – преимущественно нечисть. (Этот социум назван *fjölvætta samfélag* – «мультисуществальное общество» [6, bls. 247]). Часть повествования переносится в измерения «по ту сторону» истории человечества: воспоминания бога Вильи о сотворении мира и других событиях, предшествовавших Рагнарёку; пребывание Асов в «середине», возле первоэлемента, из которого были сотворены все миры, в месте, где время не течёт.

Жанровая природа трилогии сложна. В ней есть черты фэнтези и научной фантастики[6], но также сильны черты антиутопии и романа-боевика. В тексте сообщается, что именно Асы – единственные настоящие боги, которые в своё время сотворили мир, а остальные пантеоны – вымысел невежественных людей.

Мифологические сюжеты, реалии и персонажи, помещённые в техногенный универсум, «очищаются» от инерции читательского восприятия и связанных с ней культурных ассоциаций и «ярлыков» (таких, как, например, «великое культурное наследие», «национальный топос»,

«древняя экзотика»). Если миф переместить в современный или футуристический мир, то, возможно, он будет не всегда восприниматься именно как «миф»: язык таких жанров, как роман-антиутопия, роман-боевик может оказаться весьма подходящим для него.

В случае «Истории выживших» правильнее было бы спросить, не насколько скандинавский миф, попав в футуристический универсум, остаётся мифом, а насколько он остаётся скандинавским. Уже начиная с первых глав первого тома границы скандинавской мифологии оказываются разомкнуты. В число союзников Бальдра входят Ростам – герой «Шахнаме», древний персидский полководец Гидарнес, старики-книготорговцы Heimir и Öddi – не кто иные, как Гомер и Эдип. Наряду со скандинавскими богами в трилогии действуют персонажи из других мифологий, фольклорные и фантастические существа (тролли, светлые и тёмные альвы, сатиры, кентавры, персонажи кельтской, китайской и славянской мифологий, радиоактивные мутанты), а также персонажи-люди. Условной оказывается граница между богами и людьми: в число центральных персонажей трилогии входит Лив – человеческая женщина, которой было суждено пережить Рагнарёк и стать прародительницей нового человечества [4, bls. 94–95], но также и арабка Фарра, которую Бальдр и Моди встретили в своих скитаниях по Ираку. (Этот персонаж не всё время остаётся обладателем чисто человеческой сущности: Фарра была принята в число валькирий, а впоследствии в неё вселился дух древнеирландской мифической полководицы). Чтобы мифологический сюжет мог продолжиться в современном/футуристичном универсуме, он должен перестать быть замкнутым сам на себе и стать открытым для других культур.

Последнее утверждение справедливо и для упоминаемых в трилогии артефактов: наряду с такими привычными для скандинавских богов атрибутами, как кольцо Драупнир и молот Мьёлльнир, там фигурируют обломки Вавилонской башни и коллекция, собранная Бальдром в его странствиях по времени, включающая щит Ахилла, Золотое руно и Грааль. Важность обращения к другим мифологиям для выживания Асов в современном мире очень наглядно показана в начале повествования: лишённые молодильных яблок Идунн, Бальдр и Моди возвращают себе молодость, воспользовавшись кораллом, принадлежавшим Гильгамешу [6, bls. 79–85].

Залогом победы над «новой мощной угрозой под названием Нидхёгг» [6, bls. 35] (т.е., сыновьями Локи, возглавляемой ими нечистью и самим драконом Нидхёггом) оказывается как раз объединение культур и

мифологий: согласно пророчеству золотой скрижали, одолеть силы хаоса можно лишь объединёнными усилиями пяти армий.

Ни одно из этих войск не берёт своё начало от Асов и их могущества, – но от людей и их силы воображения, а также поверий, воплотившихся в действительность [6, bls. 197].

Значительная часть сюжета трилогии посвящена истолкованию этого пророчества и поиску нужных войск. Примечательно, что не все они происходят из существующих мифологий или легендариумов: наряду с древнекитайской глиняной армией, войском духов, возглавляемым Гидарнесом, и вызванным из небытия кельтским племенем Iceni, в их число также входит повстанческий отряд, созданный Скади в XXI веке на американском побережье. В универсуме «Истории выживших» эти войска соотносятся прежде всего с определёнными стихиями: армия Скади – Люди, армия Гидарнеса – первоэлементы, глиняная армия – стихия Земли, Iceni – Корни [7, bls. 567–571]. (Они используют при сражениях магию, связанную с растительностью). Пятый, наиболее существенный элемент – Воля. С ним связана фигура бога Вили, брата Одина, о котором в древних источниках сказано крайне мало. Его имя в трилогии пишется и осмысляется как «Vilji» (это слово и означает «воля»). Он наблюдает сотворение мира, задаётся вопросом, действительно ли принципы бытия логичны и справедливы, отмечает, что Один и другие асы погрязли во властолюбии... Путь развития мира, который предлагает он – велеть богам отказаться от власти над людьми и дать людям полную свободу воли. Вильи присутствует в повествовании не в качестве самостоятельного персонажа, а в виде сознания, заключённого в Драупнире и впоследствии перенесённого в Хёнира, сына Хёда. (Так что спор о свободе выбора между этими персонажами неотличим от внутренних терзаний самого Хёнира) [7, bls. 433–436]. После того, как боги узнают о предложении Вильи, антиутопический дискурс, до той поры господствовавший в трилогии, отчасти сменяется дискурсом социальной утопии:

Золотая скрижаль была разбита. <…> На свободу вырвались три силы: Творение, воображение и прорицание. Они отошли к Людям в виде Свободной воли. <…> Теперь мы должны собраться и нанести Нидхёггу удар, нам надо разбить и вторую скрижаль, чтоб Люди обрели абсолютную Свободную волю и низвергли своих угнетателей. Для нас – Асов обратной дороги нет. Мы больше никогда не сможем властвовать как боги. [7, bls. 453].

Сакральная мудрость богов заменяется сугубо человеческим идеалом. Нидхёгг оказывается побеждён, а новое летоисчисление начинает

вестись «после освобождения воли». Другими словами, инерция мифологического сюжета, положенного в основу трилогии, оказывается успешно преодолена. Однако в финале трилогии подчёркивается, что заявленный идеал отнюдь не является окончательным ответом на главные вопросы бытия (в частности, на вопрос, действительно ли всякое развитие непременно таит в себе перспективу Рагнарёка).

На эти вопросы сходу не ответишь. Сейчас мы, Народ, стоим перед новым началом, новой судьбой, в мультисуществальном мире. Мы делаем первый шаг в сторону более высокого нравственного развития… [7, bls. 591].

Люди входят в «Народ» на равных правах с богами и нечистью. В «Историии выживших» нейтрализуется граница не только между национальными пантеонами и отдельными мифологическими сюжетами, но и различие между видами существ и их статусом в культуре. Мифология в постапокалиптическом мире заменяется постмифологией, и в данном универсуме эта замена оказывается логичной.

Перемещение сюжета из скандинавской мифологии в футуристический/постапокалиптический универсум – один из самых интересных и неоднозначных типов рецепции мифологии в современной литературе. Чтобы такое перемещение было удачным, оно может требовать существенного переосмысления данного сюжета, но также и самих принципов, лежащих в основе мифологии.

Примечания

1. Надо заметить, что фэнтези и научная фантастика – весьма молодые явления в современной исландской литературе; их первые образцы стали появляться лишь в конце первого десятилетия XXI века. Их отсутствие прежде было обусловлено вовсе не отсутствием читательского интереса к такого рода литературе, а в первую очередь принципами исландских издательств, отдающих предпочтение «реализму повседневности». (Þorgerður Agla Magnúsdóttir (Miðstöð Ísllenskra Bókmennta), устный источник).

2. Это вовсе не значит, что такое явление, как перенесение сюжета из древнескандинавской мифологии в современный урбанистический универсум, неизвестно в литературе Исландии. В качестве примера здесь можно привести «Повесть о Гуннлёд» (Gunnlaðar saga, 1987) классика исландской прозы XX века Свавы Якобсдоттир (1930–2004). «Повесть о Гуннлёд» является интерпретацией мифа о похищении Мёда Поэзии, действие которой разворачивается в современном для рассказчицы универсуме.

3. Современных исландских авторов, пишущих фэнтези, поиски источника вдохновения могут уводить далеко за пределы скандинавского мифологического универсума. Например, трилогия Кьяртана Ингви Бьёрнссона и Снайбьёрна

Бриньярсона «История Трёхмирья» (Þriggja heima saga) полностью лишена каких-либо отсылок к древнескандинавским топосам и сюжетам (универсум этого текста напоминает центральную Европу и Азию раннего Нового времени). По словам самих авторов, это было сделано ими сознательно: представители других народов так часто заимствуют что-либо из исландского культурного наследия, что они как исландцы сочли себя вправе поступить противоположным образом и заимствовать как можно больше из культурного наследия других народов. (Kjartan Yngvi Björnsson, выступление на «круглом столе»: Representations of the North in Fantastic Narratives на международном конвенте фантастики и фэнтези Icecon 2016 – Furðusagnahátíð, 29.10.2016. Устный источник).

4. К такому восприятию располагает сама композиция этой песни: в строфах 59–65 описывается возрождение мира, а в финальной, 66-ой, сообщается о прилёте тёмного дракона Нидхёгга, - т.е. начале активизации хтонических чудовищ, а вёльва заявляет, что сейчас ей пора умолкнуть. Одно из возможных прочтений таково, что даже после возрождения земли могут быть ещё какие-либо глобальные катастрофы. Эту интерпретацию необходимо иметь в виду при разговоре об «Истории выживших», тем более что третий, заключительный её том носит название «Нидхёгг».

5. Подобное стало едва ли не общим местом в литературах второй половины XX века: волк, поглотивший солнце, стал сопоставляться с атомным взрывом, и т.п. [2, ss. 90–96].

6. В первом томе в качестве эпизодических персонажей фигурируют такие знаковые для научного и научно-фантастического дискурсов личности, как Стивен Хоукинг и Герберт Уэллс, – они не называются по именам, но легко узнаваемы.

Список литературы

1. Védís Ragnheiðardóttir. „Ævintýri og furðuheimar voru mér alltaf ofarlega í huga“ – Viðtal við Emil Hjörvar Petersen. [Электронный ресурс. – Режим доступа:http://nordnordursins.is/2014/10/aevintyri-og-furduheimar-voru-mer-alltaf-ofarlega-i-huga-vidtal-vid-emil-hjorvar-petersen/ (дата обращения 04.09.2016).

2. Flemming Lundgreen-Nielsen. Ragnarok-temaet i dansk litteratur // Det norrøne og det nationale. Studier i brugen af Islands gamle litteratur i nationale sammenhænge i Norge, Sverige, Island, Storbritannien, Tyskland og Danmark. Annette Lassen (ed.). Stofnun Vigdísar Finnbogadóttur, 2008. S. 61–102.

3. Eddukvæði (Sæmundar-Edda). Fyrri hluti. Guðni Jónsson bjó til prentunar. Íslendingasagnaútgáfan, Akureyri 1980. 302 bls.

4. Snorri Sturluson. Edda Snorra Sturlusonar. Guðni Jónsson bjó til prentunar. Íslendingasagnaútgáfan, Akureyri 1980. 356 bls.

5. Emil Hjörvar Petersen. Saga eftirlifenda: Höður og Baldur. Nykur; Reykjavík 2012 (2. útgáfa; 1. útgáfa 2010). 300 bls.

6. Emil Hjörvar Petersen. Saga eftirlifenda: Heljarþröm. Nykur; Reykjavík 2012. 466 bls.

7. Emil Hjörvar Petersen. Saga eftirlifenda: Níðhöggur. Nykur; Reykjavík 2014. 600 bls.

A SAGA OF SURVIVORS BY EMIL HJÖRVAR PETERSEN: THE NORSE MYTHOLOGY AFTER THE APOCALYPSE

O.A. Markelova

The article deals with the particular case of perception of the Ragnarok-plot in modern Icelandic fantasy. In a national community where the knowledge of Norse myths still is quite common, and the national tradition of fantastic literature still is being created, the approach to myths can be unusual. The purpose of the research is to reveal how an archaic mythological plot can be transformed when relocated to a futuristic world and to what degree its transformation is inevitable. In this particular case the well-known plot is revised in a high degree, mostly by introducing persons from other mythological traditions than the Norse one, and non-mythological persons. In *A Saga of Survivors* the mythology is denationalized and even replaced with a postmythology. But there are just such drastic changes that are needed in order to overcome the inertion of the doomsday plot.

Keywords: modern Icelandic literature, fantasy, postapocalypse, perception of myths, Norse mythology, Ragnarok.

4.10. РУССКИЙ ПОРТРЕТ: СУБСТИТУТЫ КАК СРЕДСТВО ОБЪЕКТИВИЗАЦИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ (НА МАТЕРИАЛЕ ИСПАНОЯЗЫЧНОЙ ФОРУМНОЙ КОММУНИКАЦИИ)

© А.В. Бочарова

В данном разделе рассматриваются особенности понимания русской национальной идентичности испаноязычными пользователями Интернета. Материалом для исследования послужил контент форумов электронных периодических изданий, которые сегодня становятся важным коммуникативным узлом, отражая новый кластер психофизиологических свойств и качеств современного социума, инкорпорированного в процесс мультимедийного информационного обмена. Отмечая тот факт, что пользователи электронного форума используют широкий спектр средств художественной выразительности, автор акцентирует внимание на особой роли лексических субститутов, которые становятся симво-

лообразующим элементом, отражают и интерпретируют концепт «русский», функционируя как средство объективизации национальной идентичности.

Ключевые слова: национальная идентичность, форумы электронных периодических изданий, форумная коммуникация, субститут.

> *Осень наступает здесь как-то не так – да что там если уж честно, любят и умирают здесь как-то не так, напрочь не так, насмерть не так, – как ни вживайся, не так* [1].

Другой язык есть проводник в мир другой культуры. Словно поводырь он ведет нас за собой и заставляет заново открывать те вещи, которые раньше казались нам привычными и понятными. А какими видят нас самих представители другой культуры? Кто такие для них эти русские?

Каждая эпоха давала свой ответ на этот вопрос. Нас видели варварами, говорящими на страшном языке зверей, французская традиция XIX века запечатлела нас пленниками «тюрьмы народов» [2], в немецком наследии Первой Мировой мы навсегда останемся *смирными людьми с детскими лицами и бородами апостолов, присмиревшими сенбернарами* [3], а перестройка заставила весь мир открыться образу человека в малиновом пиджаке.

Как видят Россию и русских из своего чудного прекрасного далёка испанцы?

Чтобы постараться ответить на данный вопрос, мы предлагаем посмотреть на проблему сквозь призму интернет-пространства, которое, сегодня переходя из плана технологического в план социального, позволяет, формируя устойчивое общественное мнение, ломать устоявшиеся стереотипы, развеивать одни мифы и создавать другие. В нашем исследовании мы обращаемся к интернет-форумам, которые сегодня становятся новым коммуникативным узлом, отражая новый кластер психофизиологических свойств и качеств современного социума, инкорпорированного в процесс мультимедийного информационного обмена [4, с. 243]. В сложной иерархии жанров и поджанров именно форумы электронных периодических изданий создают собственную обособленную среду, занимают свою социальную нишу в причудливой мозаике красок палитры современного общения [5, с. 74]. Форум в современном понимании представляет собой некую метафору форума древнеримского – это тоже место для обмена мнениями, разница в том, что сегодня форум не ограничен пространством и временем материальной реальности.

Анализ контента, который мы взяли за основу нашего исследования, показал, что для более точного определения аудитории электронных периодических изданий логично воспользоваться метафорой *закрытого клуба*, где недостаточно ограничиваться ролью простого обывателя, тезисно высказывающегося касательно той или иной темы. Пользователи портала не столько нацелены на линейную передачу информации, сколько на выражение своего отношения к ней. Сегодня медийный дискурс перетекает из одного состояния в другое, пытаясь воссоздать живую речь человека в новой для него среде информационных потоков, мелькающих в бинарной системе ограничений и противовесов интернет-пространства. Существующий процесс происходит, прежде всего, на основе интерференции коллоквиального, что делает штампы, аксиологическую лексику, эвфемии, перифразы, избитую метафоризацию, канцеляризмы, варваризмы и вульгаризмы показательными категориями единиц медийного дискурса [6, с. 381]. Именно благодаря своей показательности они и становятся теми символами, которые заставляют статичную картинку письменной речи заговорить и наполниться образами.

Пользователи форума используют широкий спектр средств художественной выразительности, и в своем исследовании мы обращаемся к лексическим субститутам, которые становятся символообразующим элементом, отражая и интерпретируя и испанскую, и русскую картины мира.

Классический лексический субститут, к которому обращаются испаноязычные пользователи для олицетворения нашей страны и ее лидера – это медведь. При этом важно отметить, что выбор медведя для этой исключительной роли не обоснован общенациональной символикой России, а скорее западным прочтением особенностей истории, климата и менталитета нашей страны. Мифологический образ восходит к Сигизмунду Герберштейну и его «Запискам о Московии», изданным в 1549 году и получившим широкий общественный резонанс. Но и за десятилетия до немецкого исследователя, путешественники по России замечали и отмечали в своих путевых записках это грозное северное животное. Немецкие и польские авторы заложили основу, на которой возрос и возмужал вплоть до карикатурной визуализации *русский медведь*, что ставит его в один ряд с другими политическими стереотипами, распространившимися по всему миру.

Медведь – неоднозначный персонаж, герой русских сказок, большой, сильный, а главное – страшный и неконтролируемый. Он, по сути своей, воплощение природной силы, языческой мощи, требующей по-

клонения и власти. Так и в традиции пользовательской коммуникации он появляется в разных ипостасях – и как карикатурный персонаж с балалайкой, и как страшный зверь, опасный, но неотделимый от нашей истории. Как иллюстрируют примеры, медведь используется для олицетворения страны, акцентируя внимание на самобытную, выходящую вразрез с требованиями Запада, международную политику, также часто задействуется определение *агрессивный*. Тем не менее, в ходе исследования мы не отметили отрицательной коннотации данного субститута, он скорее воспринимается не как агрессор, а как защитник своих интересов, готовый к новому, но не готовый пожертвовать принципами ради иллюзорных целей.

Nico García 22/02/2016, A LAS 21:13

Ninguna novedad. Todo era humo, negociados y corruptelas. Hoy vemos los resultados: los ucranios más despiertos prefieren quedarse con el oso ruso.

Mientras se negocia, el este de ucrania avanza en su integración con rusia

Нико Гарсия 22/02/2016, 21:13

Ничего нового. Все это было пыль в глаза, коммерция и взятки. Сейчас мы видим результаты: самые сознательные украинцы предпочитают оставаться с русским медведем.

Переговоры идут, а восток Украины преуспевает
в интеграции с Россией

Sergio Póstolo 23/03/2016, A LAS 20:25

Entonces los rusos se descojo..n viendo las tonterías que dice una persona «seria» de Bruselas sobre ello: Que son agresores, que quieren invadir las republicas bálticas y ucrania… Así nos han inventado al «oso ruso agresivo». Pero lo único que quiere es que no le toquen en su bosque

La Justicia rusa condena a 22 años de cárcel a la aviadora Sávchenko

Серхио Постоло 23/03/2016, 20:25

Как же русские смеются, когда слышат всю эту ересь от серьезного человека в Брюсселе: Что они агрессоры, что хотят захватить балтийские республики и украину… Так для нас и изобрели агрессивного русского медведя. Но единственное, что он хочет, так это чтобы его не трогали в его лесу.

Российский суд приговорил к 22 годам лишения
свободы летчицу Савченко

John Makel 20/10/2016, A LAS 21:43

Kruschow, en su tiempo, revalidó las «mentiras» que se contaban de Stalin. El oso cambia el pelo, pero no las mañas.

La financiación rusa de partidos políticos europeos inquieta a la UE

Джон Мэйкел 20/10/2016, 21:43

Хрущев в свое время вытащил на поверхность всю ложь, которая была связана со Сталиным. Медведь меняет окрас, но не дурные привычки.

ЕС обеспокоена финансированием России европейских политических партий

Образ России неотделим от образа ее правителя, самым частым лексическим субститутом, который используется в отношении В.В. Путина, является *царь*. Исследователи считают, что данная традиция в большей степени связана с культурно-исторической традицией нашей страны, где монархия являлась обязательным атрибутом. Царь властвует пожизненно, его власть абсолютна, а его решения непререкаемы, в то же время царь воспринимается как отец народа и его защитник, который волей данной ему Богом имеет право вершить судьбу простого человека. Данный клубок ассоциаций отражается пользователями и создает дополнительные элементы образа. Устойчивый фрейм монархической формы правления, сформированный вокруг концептуального ядра *царь,* создает целую плеяду сопутствующих метафор, сравнений и перифраз.

tamayazoo del Psoe 13/10/2016, A LAS 00:11

¡Larga vida al Zar Putin!

Rusia culpa a Occidente del deterioro de sus relaciones

тамайясоо из ПСОЕ 13/10/2016, 00:11

¡Живи и здравствуй, царь Путин!

В подрыве отношений Россия обвиняет Запад

Gabriel Delpino 13/10/2016, A LAS 00:35

Opino igual que Boris Johson: Putin es un tirano manipulador, a pesar de que se parece al elfo doméstico de Harry Poter.

Rusia culpa a Occidente del deterioro de sus relaciones

Габриэль Дэльпино 13/10/2016, 00:35

Я согласен с Борисом Джонсоном: Путин – манипулятор и тиран, несмотря на то, что похож на домашнего эльфа из Гарри Поттера.

В подрыве отношений Россия обвиняет Запад

Gallego-emigrado Rielo 13/10/2016, A LAS 01:32

El Putín en Rusia, anda de 'coña'.

Rusia culpa a Occidente del deterioro de sus relaciones

Галисиец-эмигрант Рьело

Тот самый Путин в России, да он прикалывается.

В подрыве отношений Россия обвиняет Запад

Guillermo RdV13/10/2016, A LAS 01:45

Lo que hay que ver es cuánto va a durar este buen rollito. Porque con esos dos egos megalómanos en ambos gobiernos, en el momento en el que los intereses USA y de Trump choquen de frente con los de Rusia y Putin, veremos cómo lo resuelven estos dos «machos alpha».

Putin y Trump acuerdan "normalizar" relaciones

Гильермо РдВ 13/10/2016, 01:45

На что стоит посмотреть, так это на то, сколько протянет эта сладкая парочка. Потому что эти двое обладают такой мании величия и раздутым эго, что в тот момент, когда интересы США и Трампа столкнуться с интересами России и Путина, будет интересно посмотреть, как выйдут из ситуации эти два альфа мачо.

Путин и Трамп договорились нормализовать отношения

Особое место для восприятия образа лидера нашей страны в традиции пользователей занимает активно употребляемый неологизм путинофобия, который предлагает Пилар Боннет, автор статьи «El Kremlin habla de ataque informativo al país y denuncia "putinofobia"» (Кремль сообщает об информационной атаке на страну и винит «путинофобию»). Среди пользователей отмечает неоднозначная реакция на представленные в ней антироссийские идеи, что, в свою очередь, отражается в следующих комментариях.

Antonio Garcia 05/04/2016, A LAS 01:22

Putin como siempre se cree el centro del universo. No es putinofobia hombre, es messifobia, cameronofobia, macrifobia, poroshenkofobia, Abdul Asizafobia, Platinifobia, Almodovarfobia.....

El kremlin habla de ataque informativo al país y denuncia «putinofobia»

Антонио Гарсия 05/04/2016, 01:22

Путин как всегда считает себя центром мира. Нет путинофобии, друг, есть мессифобия, кэмеронфобия, макрифобия, порошенкофобия, абдулазизафобия, платинифобия, альмодоварфобия…..

Кремль сообщает об информационной атаке на страну и винит «путинофобию»

Pedro Ortiz 05/04/2016, A LAS 09:18

Putinfobia: lo han trincado con todo el equipo..... El zar Putin es el mas Rico de Rusia.

El kremlin habla de ataque informativo al país
y denuncia «putinofobia»

Педро Ортис

Путинофобия: да они просто задолбали его всем скопом….. Царь Путин – Самый богатый в России.

Кремль сообщает об информационной атаке на страну
и винит «путинофобию»

Таким образом, два основополагающих лексических субститута (Россия – медведь, Путин – царь) легли в основу формирования общественного мнения о России среди пользователей испаноязыных форумов и стали отправной точкой для расширения спектра художественных средств выразительности, с помощью которых пользователи рисуют *русский портрет*, сквозь призму своего мировоззрения и мироощущения отражая нашу национальную идентичность и самобытность. Нельзя сказать, что образ един и однозначен, вовсе нет. Он формируется из множества цветов и полутонов, которые неотделимы от особенностей восприятия человеческой личностью культуры, истории и стереотипов о чуждом ему народе. В ходе контент-анализа мы отобрали те комментарии, которые на наш взгляд наиболее ярко иллюстрируют то, какие для испанцев мы русские.

Pablo Béxar García 27/03/2016, A LAS 18:15

*Rusia venció a los nazis y a Napoleón. Y luego van los ingleses y se cuelgan los laureles. Los rusos tienen muchos co****nes.*

Ceuta, ‘base’ de la flota rusa en el estrecho

Пабло Бексар Гарсия 27/03/2016, A LAS 18:15

Россия победила и нацистов, и Наполеона. А потом приходят англичане и получают все лавры. У русских железные яйца.

Сеута, база российского флота на Гибралтаре

Pedro Lopez 04/04/2016, A LAS 22:13

Más de once millones de documentos sacados a la luz, que afectan a gente de todo el mundo, y van estos rusos y se creen el ombligo del mundo. Menudos fantoches.

El kremlin habla de ataque informativo al país y denuncia «putinofobia»

Педро Лопес 04/04/2016, 22:13

Более 11 миллионов документов, которые касаются каждого во всем мире, увидели свет, и тут приходят эти русские и считают себя центром мироздания. Жалкие марионетки.

Кремль сообщает об информационной атаке
на страну и винит «путинофобию»

Испанцы и русские – разные народы, с разными судьбами и разными идеями, наш язык и наша вера заставляют нас жить и дышать по-разному. Тем не менее, существует та важная объединяющая нить, которая когда-то протянувшись между нами, заставила понять, что существует нечто общее и вечное в наших культурах. В начале XVII века Россия открыла для себя роман испанского писателя Мигеля де Сервантеса Сааведры «Дон Кихот», и мы нашли в нем себя; образ Дон Кихота оказался живым художественным воплощением русского характера: правдивого юродивого, очарованного странника, романтика-бунтаря, неисправимого мечтателя. Как писал Ф.М. Достоевский, *во всем свете нет глубже и сильнее этого сочинения* [7], и не зря он вложил в своего князя Мышкина черты испанского героя, понятные и близкие нам. Узнавая в чужом свое, мы познаем себя. Так может, когда-нибудь мы отринем все поверхностные стереотипы и привнесенные из вне мифы и посмотрим друг на друга, не разделяя на свое-чужое, и свершится то, во что верил М.М. Бахтин и мир осознает, что постичь самого себя можно лишь в «сотворчестве понимающих» [8, с. 366]?

Alejandro Gonzalez 04/04/2016, A LAS 21:48

No sabía yo que los rusos fueran tan parecidos a los españoles.

El kremlin habla de ataque informativo al país y denuncia «putinofobia»

Алехандро Гонсалес 04/04/2016, 21:48

А я не думал, что русские так похожи на испанцев

Кремль сообщает об информационной атаке на страну
и винит «путинофобию»

Список литературы

1. Палей М.А. Lond Distance, или Славянский акцент [Электронный ресурс]. – Режим доступа http://www.e-reading.club/book.php?book=138163 (дата обращения 20.10.2016).

2. Кюстин А. де Россия в 1839 году // Пер. на русский язык. В.А. Мильчина, И.К. Стаф, М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996 [Электронный ресурс]. – Режим доступа http://bibliotekar.ru/markiz-kyustin/index.htm (дата обращения 20.10.2016).

3. Ремарк Э.М. / На западном фронте без перемен [Электронный ресурс]. – Режим доступа http://militera.lib.ru/prose/foreign/remark1/08.html (дата обращения 20.10.2016).

4. Фортунатов А.Н. Ответственность и достоинство личности в эпоху «новых медиа» // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Н. Новгород, 2013. № 6. С. 243–245.

5. Щипицина Л.Ю. Жанры компьютерно-опосредованной коммуникации / Поморский гос. ун-т им. М.В. Ломоносова. Архангельск, 2009. 238 с.

6. Бушев А.Б. Русская стилистическая грамотность как одна из задач обучения переводчика // Военно-гуманитарный альманах. Серия «Лингвистика». Выпуск № 1. Том 1 / Язык. Коммуникация. Перевод. / под общ. ред. Н.В. Иванова. М.: ИД «Международные отношения», 2016, С. 375–384.

7. Достоевский Ф.М. Дневник писателя [Электронный ресурс]. – Режим доступа http://www.croquis.ru/2161.html (дата обращения 20.10.2016).

8. Бахтин М.М. Из записей 1970-1971 годов // Эстетика словесного творчества. М., 1986. 376 с.

RUSSIAN PORTRAIT: SUBSTITUTES AS MEANS OF OBJECTIFICATION OF NATIONAL IDENTITY (BASED ON THE SPANISH-LANGUAGE FORUM COMMUNICATION)

A.V. Bocharova

The article contains the analysis of interpretation of Russian national identity in the tradition of Spanish-speaking Internet users. In the context of the investigation the content of user comments on the forums of digital newspapers has been analyzed. It represents a specific type of electronic social interaction and a new cluster of specific characteristics of the communicative situation in the multimedia information exchange. Due to the fact that internet-forum communicators use a wide range of rhetorical figures, the author focuses on the lexical substitutes and its special function of the objectification of national identity through the reflection and interpretation of the concept "Russian".

Keywords: national identity, forums of digital newspapers, internet-forum communication, substitute.

4.11. РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ СОБЫТИЙ НОВОГО ЗАВЕТА В РУССКИХ И ФРАНЦУЗСКИХ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ ЕДИНИЦАХ, ОБРАЗОВАННЫХ ОТ АНТРОПОНИМОВ

© А.В. Верещагина

В данном исследовании анализируются библеизмы из Нового Завета, содержащие антропонимы, во французском и русском языках. Цель – выявить события, связанные с теми или иными библейскими именами в данных языках. Используются сравнительно-исторический метод, системный подход, а также приемы лингвостилистического анализа. Исследована продуктивность и частотность этих библеизмов, более подробно на уровне библейского текста рассмотрены наиболее продуктивные из них. Предпринята попытка объяснить истоки различий библеизмов, содержащих антропонимы, в данных языках. Таким образом, удалось проследить, что французский язык удивительным образом в достаточно полном объёме сохранил национальный греко-латино-еврейский код Библии. Русский язык в силу экстралингвистических причин во многом его утратил, однако в настоящее время наблюдается тенденция по его восстановлению.

Ключевые слова: Библия; библеизм; Новый Завет; французский язык; русский язык; антропонимы; греко-латино-еврейский код.

В статье речь пойдет о древнегреческом языковом коде Нового Завета и его отражении в русском и французском языках. Нами будут рассмотрены библеизмы, т.е. выражения, берущие свое начало из Священного Писания, которые содержат в себе антропонимы, и представляют собой определенную интерпретацию событий Нового Завета.

Интересно выявить как состав и количество подобных библеизмов в Новом Завете, так и рассмотреть их особенности непосредственно в русском и французском языках, а также источники их происхождения и провести сопоставительный анализ, так как каждое имя из Библии связано хотя бы с одним значимым событием, а иногда с несколькими.

Как нам кажется, важным является тот факт, что библеизмы проникли в русский и французский язык разными путями.

Новый Завет первоначально был написан на древнегреческом языке. А затем он был переведен на церковно-славянский для православных народов и на латинский – для католиков, а затем уже – на национальные языки.

Во французском языке на основе словаря Н.П. Жуковской [2] были выделены более 20 антропонимов, являющихся основой французских библейских выражений Нового Завета: *Jésus-Christ* Иисус, *Judas* Иуда, *Barrabas* Варрава, *Lazare* Лазарь, *Hérode* Ирод, *Hérodiade* Иродиада,

Madeline Магдалина, *César* Цезарь, *Zachée* Закхей, *Nicodème* Никодим, *Pilate* Пилат, *Pierre (Saint)* Святой Петр, *Salomé* Саломея, *Marie* Мария, *Marthe* Марфа, *Thomas* Фома, *Si(y)meon* Симеон, *Simon* Симон, *Salomé* Саломея, *Saul* Савл (Саул), *Caïphe* Каифа, *Jean-Baptiste* Иоанн Креститель, *La Vierge Marie* Дева Мария.

Если из имен Ветхого Завета – большинство древнееврейского происхождения, то в Новом Завете встречаются как древнегреческие, так и латинские имена.

1. Антропоним ***Hérode*** *Ирод* очевидно имеет разную коннотацию в русской и французской традиции. В русской традиции *Ирод (Ироды)* обычно употребляется в значении ‘черствый, бесчеловечно жестокий человек’. Во французской же традиции мы можем встретить *vieux comme Hérode* в значении ‘стар как мир’, хотя выражение, связанное с жестокостью в частности Ирода Великого отражено в событии и выражении *massacre des innocent* ‘избиение младенцев’, описанном в Новом Завете.

Рассмотрим Евангелие от Матфея (2, 16–19):

Τότε Ἡρῴδης ἰδὼν τι ὅτι ἐνεπαίχθη ὑπὸ τῶν μάγων ἐθυμώθη λίαν, καὶ ἀποστείλας ἀνεῖλεν πάντας τοὺς παῖδας τοὺς ἐν Βηθλέεμ καὶ ἐν πᾶσι τοῖς ὁρίοις αὐτῆς ἀπὸ διετοῦς καὶ κατωτέρω, κατὰ τὸν χρόνον ὃν ἠκρίβωσεν παρὰ τῶν μάγων. τότε ἐπληρώθη τὸ ῥηθὲν διὰ Ἰερεμίου τοῦ προφήτου λέγοντος, Φωνὴ ἐν Ῥαμὰ ἠκούσθη, κλαυθμὸς καὶ ὀδυρμὸς πολύς·
Ῥαχὴλ κλαίουσα τὰ τέκνα αὐτῆς, καὶ οὐκ ἤθελεν παρακληθῆναι, ὅτι οὐκ εἰσίν.

«Тогда Ирод, увидев, что он обманут волхвами, весьма разгневался и послал истребить всех младенцев в Вифлееме и во всей области его, от двух лет и ниже, по времени, которое точно выведал от волхов. Тогда исполнилось сказанное через Иеремию пророка: Голос в Раме был слышен, плач и вопль великий; Рахиль плачет о детях своих: и не хочет она утешиться, потому что их нет» [4, с. 14–15].

Кроме того, встречается выражение *être renvoyé de Pilate à Hérode* в значении ‘гонять кого-л. по инстанциям’ или ‘подвергаться подобному обращению’. Этот библеизм связан со следующими событиями Нового Завета. Сначала иудеи приводят Иисуса Христа к Пилату, Пилат отправляет его к Ироду Антипе, а тот отсылает Христа обратно к Пилату. Эти события описаны в Евангелии от Матфея (главы 26 и 27), в Евангелии от Марка (главы 14 и 15), в Евангелии от Луки (главы 22 и 23), а также в Евангелии от Иоанна (главы 18 и 19).

2. Библеизм ***Hérodiade*** *Иродиада* во французском языке является воплощением ненависти преступника к обличающему его праведнику. Связан он со следующими событиями, описанными, например, в Евангелии от Матфея (14, 3–6):

῾Ο γὰρ῾Ηρῴδης κρατήσας τὸν ᾽Ιωάννην ἔδησεν καὶ ἐν φυλακῇ ἀπ
έθετο διὰ ῾Ηρῳδιάδα τὴν γυναῖκα Φιλίππου τοῦ ἀδελφοῦ αὐτοῦ· ἔλεγ
εν γὰρ ὁ ᾽Ιωάννης αὐτῷ, Οὐκ ἔξεστίν σοι ἔχειν αὐτήν. καὶ θέλων α
ὐτὸν ἀποκτεῖναι ἐφοβήθη τὸν ὄχλον, ὅτι ὡς προφήτην αὐτὸν εἶχον.
γενεσίοις δὲ γενομένοις τοῦ ῾Ηρῴδου ὠρχήσατο ἡ θυγάτηρ τῆς ῾Ηρ
ῳδιάδοςἐν τῷ μέσῳ καὶ ἤρεσεν τῷ ῾Ηρῴδῃ...

«Ибо Ирод, взяв Иоанна, связал и заключил его в тюрьму за Иродиаду, жену Филиппа, брата своего, потому что Иоанн говорил ему: нельзя тебе иметь ее. И хотел Ирод убить его, но страх перед народом его остановил, оттого что Иоанна считали пророком. Но в день рождения Ирода дочь Иродиады плясала перед собранием и угодила Ироду…» [4, с. 54–55].

Данные события описаны также в Евангелии от Марка (главы 6, 7, 19, 22) и Евангелии от Луки (глава 3).

В русском языке данный антропоним является редко употребимым.

3. Антропоним ***Salomé*** *Саломея*, обозначающий дочь Иродиады, незаконной жены Ирода Антипы. Саломея на праздновании дня рождения Ирода танцевала для него и он пообещал выполнить любую ее просьбу, а она потребовала голову Иоанна Крестителя.

Это событие описывается в Евангелии от Марка (6, 22–24):

καὶ εἰσελθούσης τῆς θυγατρὸς αὐτοῦ ῾Ηρῳδιάδος καὶ ὀρχησαμένη
ς ἤρεσεν τῷ ῾Ηρώδῃ καὶ τοῖς συνανακειμένοις. εἶπεν ὁ βασιλεὺς τῷ
κορασίῳ, Αἴτησόν με ὃ ἐὰν θέλῃς, καὶ δώσω σοι· καὶ ὤμοσεν αὐτῇ," Ο
τι ἐὰν με αἰτήσῃς δώσω σοι ἕως ἡμίσους τῆς βασιλείας μου. καὶ
ἐξελθοῦσα εἶπεν τῇ μητρὶ αὐτῆς, Τί αἰτήσομαι; ἡ δὲ εἶπεν, Τὴν κε
φαλὴν ᾽Ιωάννου τοῦ βαπτίζοντος.

«…и вошла тогда дочь Иродиады и проплясала: и угодила она Ироду и возлежащим с ним. И сказал царь девице: проси у меня, чего хочешь, и дам тебе. И поклялся ей: чего ни попросишь, дам тебе, – до половины царства моего. И выйдя, она сказала матери своей: что попросить мне? А та сказала: голову Иоанна Крестителя» [4, с. 130–131].

Кроме того, о нем мы можем прочитать в Евангелии от Матфея (14, 6–12).

Антропоним засвидетельствован во французском языке в выражении *danse de Salomé* ‘танец Саломеи’. Этот библеизм употребляется в значении символа искушения и чувственности. Кроме того, можно отметить

сочетание *apporter sur un plat d'argent* '«преподносить на блюде», предупреждать желания кого-либо'.

В русском языке такого библеизма как *танец Саломеи* практически не употребляется, можно зафиксировать только просторечное выражение – *преподносить на блюдечке*.

4. Имя ***Judas*** *Иуда* (Евангелие от Матфея 10, 4; 26, 14–16 и т.д.) и в русском, и во французском языке обозначает предателя, человека, предавшего друзей, родину, идеалы и т.д.

Во французском языке данный библеизм дает такие устойчивые сочетания, как *trente deniers de Judas* 'тридцать серебренников' (Евангелие от Матфея 26, 14–16; 27, 3–5; Евангелие от Марка 14, 10–11); *le baiser de Judas* (Евангелие от Матфея 26, 47–50; Евангелие от Марка 14, 44–45; Евангелие от Луки 22, 47–48) 'поцелуй Иуды', т.е. неискреннее выражение преданности, под которым таится измена. Кроме того, можно отметить выражения *traître comme Judas* 'поступать как Иуда'; *marques (bran) de Judas* 'веснушки'; *poil de Judas* 'огненно-рыжий'.

В русской традиции мы отмечаем выражения типа *Иуда-предатель*, *Иуда Искариот*, *Иудин поцелуй*, *поцелуй Иуды*, а также *продать за тридцать серебренников*.

5. Библеизм ***Lazare*** *Лазарь* в Евангелиях обозначает двух человек: друга Христа и несчастного нищего.

Так, во-первых, во французском языке выражение *resurrection de Lazare* 'воскрешение Лазаря', друга Христа, четыре дня находившегося в гробе, обозначает внезапное и неожиданное выздоровление после тяжелой болезни. Это событие отражено в Евангелии от Иоанна (11, 43–44):

καὶ ταῦτα εἰπὼν φωνῇ μεγάλῃ ἐκραύγασεν, Λάζαρε, δεῦρο ἔξω. ἐξ ἦλθεν ο᾽τεθνηκὼς δεδεμένος τοὺς πόδας καὶ τὰς χεῖρας κειρίαις καὶ ἡ ὄψις αὐτοῦ σουδαρίῳ περιεδέδετο. λέγει αὐτοῖς ὁ᾽Ιησοῦς, Λύσατε αὐτὸν καὶ ἄφετε αὐτὸν ὑπάγειν.

«И сказав это, воззвал громким голосом: Лазарь, выходи. И вышел умерший, связанный по рукам и ногам погребальными перевязями, и лицо его было обернуто платком. Говорит им Иисус: развяжите его и пустите его идти» [4, с. 328–329].

Другое выражение *le pauvre Lazare* 'бедный Лазарь' связано с притчей о богаче и нищем Лазаре и имеет значение 'бедняк, больной и обездоленный человек, подбирающий объедки'.

Так, в Евангелии от Луки о бедном Лазаре мы читаем следующее (16, 22–25):

ἐγένετο δὲ ἀποθανεῖν τὸν πτωχὸν καὶ ἀπενεχθῆναι αὐτὸν ὑπὸ τῶν ἀγγέλων εἰς τὸν κόλπον Ἀβραάμ· ἀπέθανεν δὲ καὶ ὁ πλούσιος καὶ ἐτάφη. καὶ ἐν τῷ ᾅδῃ ἐπάρας τοὺς ὀφθαλμοὺς αὐτοῦ, ὑπάρχων ἐν βασάνοις, ὁρᾷ Ἀβραὰμ ἀπὸ μακρόθεν καὶ Λάζαρον ἐν τοῖς κόλποις αὐτοῦ. καὶ αὐτὸς φωνήσας εἶπεν, Πάτερ Ἀβραάμ, ἐλέησόν με καὶ πέμψον Λάζαρον ἵνα βάψῃ τὸ ἄκρον τοῦ δακτύλου αὐτοῦ ὕδατος καὶ καταψύξῃ τὴν γλῶσσαν μου,ὅτι ὀδυνῶμαι ἐν τῇ φλογὶ ταύτῃ. εἶπεν δὲ Ἀβραάμ, Τέκνον, μνήσθητι ὅτι ἀπέλαβες τὰ ἀγαθά σου ἐν τῇ ζωῇ σου, καὶ Λάζαρος ὁμοίως τὰ κακά· νῦν δὲ ὧδε παρακαλεῖται, σὺ δὲ ὀδυνᾶσαι.

«И случилось, что умер нищий, и отнесли его ангелы на лоно Авраамово. Умер и богач, и похоронили его; и в аду, пребывая в мучениях, поднял он глаза свои и видит издали Авраама и Лазаря на лоне его. И воззвал он со своей силой: «отец Авраам, смилуйся надо мной, и пошли Лазаря, чтобы он смочил конец пальца своего в воде и прохладил язык мой, потому что я мучусь в этом пламени». Но Авраам сказал: «дитя мое, вспомни, что, как ты получил благое твое в жизни твоей, так и Лазарь злое. Теперь же он здесь утешается, а ты мучишься» [4, с. 248–251].

Кроме того, следует отметить, что лексема laudre ‘прокаженный; бесчувственный; скаредный’ в частности произошла от имени бедняка Лазаря.

В русской традиции встречаются, как и во французской, выражения *беден, как Лазарь, воскресение (воскрешение) Лазаря*, а также *петь Лазаря* и *прикидываться Лазарем.*

6. Имя ***Madleine*** *Мария Магдалина* дало во французском языке следующие выражения: *pleurer comme une Madeleine* (Евангелие от Луки 7, 36–48, 50) ‘рыдать, горько плакать, обливаться слезами’; *Madeleine repentante* (Евангелие от Матфея 27, 56–61; Евангелие от Марка 15, 40–41 и т.д.) ‘кающаяся грешница’.

Обратимся к Евангелию от Луки (7, 37–38):

καὶ ἰδοὺ γυνὴ ἥτις ἦν ἐν τῇ πόλει ἁμαρτωλός, καὶ ἐπιγνοῦσα ὅτι κατάκειται ἐν τῇ οἰκίᾳ τοῦ Φαρισαίου, κομίσασα ἀλάβαστρον μύρου καὶ στᾶσα ὀπίσω παρὰ τοὺς πόδας αὐτοῦ κλαίουσα τοῖς δάκρυσιν ἤρξατο βρέχειν τοὺς πόδας αὐτοῦ καὶ ταῖς θριξὶν τῆς κεφαλῆς αὐτῆς ἐξέμασσεν καὶ κατεφίλει τοὺς πόδας αὐτοῦ καὶ ἤλειφεν τῷ μύρῳ.

«И вот, женщина, которая была известна в городе, как грешница, узнав, что Он возлежит в доме фарисея, принесла алабастровый сосуд с миром и, став сзади у ног Его, начала, плача, обливать ноги Его слезами и волосами головы своей отирала и целовала ноги Его и мазала миром» [4, с. 208–209].

В русском языке можно встретить выражения *Мария Магдалина* и *кающаяся Магдалина*, употребляющиеся иронически о неискреннем покаянии.

7. и 8. Антропонимы ***Marie*** *Мария* и Marthe *Марфа* обозначают сестер Лазаря и образуют следующие сочетания во французском языке: *être Marie* 'предпочитать созерцательную жизнь' и *être Marthe* 'предпочитать деятельную жизнь'.

Данные библеизмы ведут начало из Евангелия от Луки (10, 38–42):

Ἐν δὲ τῷ πορεύεσθαι αὐτοὺς αὐτὸς εἰσῆλθεν εἰς κώμην τινά· γυνὴ δέ τις ὀνόματι Μάρθα ὑπεδέξατο αὐτόν. καὶ τῇδε ἦν ἀδελφὴ καλουμένη Μαριάμ, καὶ παρακαθεσθεῖσα πρὸς τοὺς πόδας τοῦ κυρίου ἤκουεν τὸν λόγον αὐτοῦ. ἡ δὲ Μάρθα περιεσπᾶτο περὶ πολλὴν διακονίαν· ἐπιστᾶσα δὲ εἶπεν, Κύριε, οὐ μέλει σοι ὅτι ἡ ἀδελφή μου μόνην με κατέλιπεν διακονεῖν; εἰπὲ οὖν αὐτῇ ἵνα μοι συναντιλάβηται. ἀποκριθεὶς δὲ εἶπεν αὐτῇ ὁ κύριος, Μάρθα Μάρθα, μεριμνᾷς καὶ θορυβάζῃ περὶ πολλά, ἑνὸς δὲ ἐστιν χρεία· Μαριὰμ γὰρ τὴν ἀγαθὴν μερίδα ἐξελέξατο ἥτις οὐκ ἀφαιρεθήσεται αὐτῆς.

«И во время пути их вошел Он в одно селение. И женщина некая, по имени Марфа, приняла Его в дом свой. И у нее была сестра, называвшаяся Марией, которая и села у ног Господа, и слушала слово Его. Марфа же вся была поглощена услужением. Она подошла и сказала: Господи, Тебе дела нет, что сестра моя одну меня оставила служить? Скажи ей, чтобы она мне помогла. И ответил ей Господь: Марфа, Марфа заботишься ты и беспокоишься о многом, а одно только нужно: Мария же благую долю избрала, которая не отнимется у нее» [4, с. 224–227].

В русском языке подобных выражений не зафиксировано.

9. Антропоним ***Pilate*** *Пилат*, римский правитель Палестины во времена Иисуса Христа, отличавшийся несправедливостью и жестокостью, зафиксирован во французском языке в выражениях: *renvoyer qn de Caïphe à Pilate*; а также в уже упомянутом ранее выражении *être renvoyé de Pilate à Hérode* 'гонять по инстанциям', 'отфутболивать' (Евангелие от Матфея 26, 27; Евангелие от Марка 14, 15; Евангелие от Марка 22, 23; Евангелие от Марка 18, 19).

Кроме того, встречается во французском языке выражение *s'en laver les mains (comme Pilate); se laver les mains de qch* (Евангелие от Марка 27, 11–26; Евангелие от Марка 15, 1– 15; Евангелие от Луки 23, 7–11; Евангелие от Иоанна 18, 29–40; 19, 11–16) 'умывать (умыть) руки', т.е. снимать с себя ответственность в предвидении сомнительного результата какого-либо дела или выражать безразличие.

Истоки библеизма берут начало из Евангелия от Матфея (27, 24):
ἰδὼν δὲ ὁ Πιλᾶτος ὅτι οὐδὲν ὠφελεῖ ἀλλὰ μᾶλλον θόρυβος γίνεται, λαβὼν ὕδωρ ἀπενίψατο τὰς χεῖρας ἀπέναντι τοῦ ὄχλου λέγων, Ἀθῷός εἰμι ἀπὸ τοῦ αἵματος τούτου· ὑμεῖς ὄψεσθε.

«Увидев же, что ничто не помогает, но даже начинается возмущение, Пилат взял воды, умыл руки перед народом и сказал: невиновен я в крови Праведника Этого, смотрите сами» [4, с. 104–105].

В русском языке встречается лишь выражение *умывать (умыть) руки*.

10. Лексема ***Barrabas*** *Варрава* (Евангелие от Матфея 27, 16–26; Евангелие от Марка 15, 6–15; Евангелие от Луки 23, 17–25; Евангелие от Иоанна 18, 39–40) во французском языке обозначает бандита или виновного, освобожденного вместо невинного.

История с Вараввой описывается, например, в Евангелии от Матфея (27, 16–18 и 21):

εἶχον δὲ τότε δέσμιον ἐπίσημον λεγόμενον Βαραββᾶν. συνηγμένων οὖν αὐτῶν εἶπεν αὐτοῖς ὁ Πιλᾶτος, Τίνα θέλετε ἀπολύσω ὑμῖν, Βαραββᾶν ἢ Ἰησοῦν τὸν λεγόμενον Χριστόν; ἤδει γὰρ ὅτι διὰ φθόνον παρέδωκαν αὐτόν... οἱ δὲ εἶπαν, Τὸν Βαραββᾶν.

«Был тогда у них узник известный, по имени Варавва. Поэтому, когда они собрались, Пилат им сказал: кого хотите, чтобы я отпустил вам: Варавву, или Иисуса, называемого Христом? Ибо он знал, что предали его из зависти… Они сказали: Варавву» [4, с. 104–105].

В русской традиции данный библеизм практически не употребляется.

11. Библеизм ***Si(y)méon*** *Симеон* во французском языке употребляется в выражении *chanter le cantique de Si(y)méon* ‘петь песню Симеона’, которое обозначает реакцию радости в связи с событием или давно чаемым, или приносящим, наконец, избавление от долговременных обязательств. Ведь Симеону было предсказано Духом Святым, что он не умрет, не увидев своими глазами Спасителя.

Речь об этом событии идет в Евангелии от Луки (2, 26–30):

καὶ ἦν αὐτῷ κεχρατισμένον ὑπὸ τοῦ πνεύματος τοῦ ἁγίου μὴ ἰδεῖν θάνατον πρὶν ἂν ἴδῃ τὸν Χριστὸν κυρίου. καὶ ἦλθεν ἐν τῷ πνεύματι εἰς τὸ ἱερὸν· καὶ ἐν τῷ εἰσαγαγεῖν τοὺς γονεῖς τὸ παιδίον Ἰησοῦν τοῦ ποιῆσαι αὐτοὺς κατὰ τὸ εἰθισμένον τοῦ νόμου περὶ αὐτοῦ καὶ αὐτὸς ἐδέξατο αὐτὸ εἰς τὰς ἀγκάλας καὶ εὐλόγησεν τὸν θεὸν καὶ εἶπεν, Νῦν ἀπολύεις τὸν δοῦλόν σου, δέσποτα, κατὰ τὸ ῥῆμά σου ἐν εἰρήνῃ· ὅτι εἶδον οἱ ὀφθαλμοί μου τὸ σωτήριόν σου...

«И было ему открыто Духом Святым, что он не увидит смерти, прежде чем не увидит Христа Господня. И пришел он в Духе в храм, и

когда принесли родители Младенца Иисуса, чтобы совершить над ним установленное по Закону, он взял Его на руки, благословил Бога и сказал: Теперь отпускаешь Ты раба Твоего, Владыко, по слову Твоему, с миром, ибо видели очи мои спасение Твое…» [4, с. 186–187].

В русском языке данный библеизм практически не употребляется.

12. Имя **Simon de Cyrène** (Евангелие от Матфея 27, 32; Евангелие от Марка 15, 21; Евангелие от Луки 23, 26) *Симон Киринеянин*, который помог нести крест Иисуса Христа, в католической традиции является символом Божьей помощи, приходящей в момент отчаяния. Об этом говорится, например, в Евангелии от Матфея (27, 32):

Ἐξερχόμενοι δὲ εὗρον ἄνθρωπον Κυρηναῖον ὀνόματι Σίμωνα, τοῦτον ἠγγάρευσαν ἵνα ἄρῃ τὸν σταυρὸν αὐτοῦ.

«Выходя же встретили они Киринеянина, по имени Симона; его и заставили взять крест его» [4, с. 104–105].

Соответственно во французском языке в переносном смысле *Simon* – это тот, кто приходит на помощь в трудную минуту.

13. ***Simon le Magicien*** *Симон Волхв* чародействовал и демонстрировал эффектные знамения, потом крестился и пытался приобрести божественный дар за деньги.

Эти события излагаются в Деяниях Апостолов (8, 18–20):

ἰδὼν δὲ ὁ Σίμων ὅτι διὰ τῆς ἐπιθέσεως τῶν χειρῶν τῶν ἀποστόλων δίδοται τὸ πνεῦμα, προσήνεγκεν αὐτοῖς χρήματα λέγων, Δότε κἀμοὶ τὴν ἐξουσίαν ταύτην ἵνα ᾧ ἐὰν ἐπιθῶ τὰς χεῖρας λαμβάνῃ πνεῦμα ἅγιον. Πέτρος δὲ εἶπεν πρὸς αὐτόν, Τὸ ἀργύριόν σου σὺν σοὶ εἴη εἰς ἀπώλειαν ὅτι τὴν δωρεὰν τοῦ θεοῦ ἐνόμισας διὰ χρημάτων κτᾶσθαι...

«Симон же, увидев, что чрез возложение рук апостолов подается Дух Святой, принес им деньги, говоря: дайте и мне власть эту, чтобы тот, на кого я возложу руки, получал Духа Святого. Но Петр сказал ему: серебро твое с тобою да будет в погибель, потому что ты помыслил дар Божий приобрести за деньги» [4, с. 390–391].

Соответственно лексема *simonie* обозначает стремление приобрести духовные блага и симонию, святокупство, поставление на церковную деятельность.

В русской традиции данный библеизм не употребляется.

14. Антропоним ***Thomas*** *Фома* и в русской, и во французской традиции употребляется в выражении *être comme saint Thomas* ‘быть Фомой неверующим (неверным)’ в значении недоверчивого человека, всегда требующего доказательств.

Истоки данного библеизма мы находим, например, в Евангелии от Иоанна (14, 5–6):

Λέγει αὐτῷ Θωμᾶς, Κύριε, οὐκ οἴδαμεν ποῦ ὑπάγεις· πῶς δυνάμεθα τὴν ὁδὸν εἰδέναι; λέγει αὐτῷ Ἰησοῦς,Ἐγώ εἰμι ἡ ὁδὸς καὶ ἡ ἀλήθεια καὶ ἡ ζωή· οὐδεὶς ἔρχεται πρὸς τὸν πατέρα εἰ μὴ δι᾽ ἐμοῦ.

«Говорит Ему Фома: Господи, мы не знаем, куда Ты идешь; как же нам знать путь? Говорит ему Иисус: Я – путь и истина и жизнь; никто не приходит к Отцу иначе, как чрез Меня» [4, с. 338–339].

15. Библеизм **Zachée** *Закхей* обозначал начальника мытарей и человека богатого. С ним связана следующая история. Он был маленького роста и, чтобы увидеть Христа, залез на смоковницу. Христос сказал, что сам придет в его дом. Тот духовно прозрел и оказался спасенным.

Об этом мы читаем в Евангелии от Луки (19, 5–9):

καὶ ὡς ἦλθεν ἐπὶ τὸν τόπον, ἀναβλέψας ὁ Ἰησοῦς εἶπεν πρὸς αὐτὸν, Ζακχαῖε, σπεύσας κατάβηθι, σήμερον γὰρ ἐν τῷ οἴκῳ σου δεῖ μεῖναι. καὶ σπεύσας κατέβη καὶ ὑπεδέξατο αὐτὸν χαίρων. καὶ ἰδόντες πάντες διεγόγγυζον λέγοντες ὅτι Παρὰ ἁμαρταλῷ ἀνδρὶ ἐσῆλθεν καταλῦσαι. σταθεὶς δὲ Ζακχαῖος εἶπεν πρὸς τὸν κύριον,Ἰδοὺ τὰ ἡμίσιά μου τῶν ὑπαρχόντων, κύριε, τοῖς πτωχοῖς δίδωμι, καὶ εἴ τινός τι ἐσυκοφάντησα ἀποδίδωμι τετραπλοῦν. εἶπεν δὲ πρὸς αὐτὸν ὁ Ἰησοῦς ὅτι Σήμερον σωτηρία τῷ οἴκῳ τούτῳ ἐγένετο, καθότι καὶ αὐτὸς υἱὸς Ἀβραάμ ἐστιν...

«И придя на это место, Иисус посмотрел наверх и сказал ему: Закхей, поспеши слезть; ибо сегодня надо Мне быть у тебя в доме. И он слез поспешно, и принял его с радостью. И увидев, все начали роптать и говорили: Он остановился у человека грешника. А Закхей встал и сказал Господу: вот, половину того, что я имею, Господи, я даю нищим, и если у кого что неправедно вынудил, возмещу вчетверо. И сказал ему Иисус: ныне пришло спасение дому сему, потому, что и он сын Аврамов» [4, с. 256–259].

Этот библеизм употребляется по отношению к пылкому болельщику, фанату, готовому на все, чтобы увидеть своего кумира.

В русской традиции это выражение практически не употребляется.

16. Библеизм ***Jésus-Christ (le Christ)*** *Иисус Христос* засвидетельствован во французской традиции в выражениях *être sage comme l'enfant Jésus* ‘быть паинькой (о детях)’; *les épouses (servant) de Jésus-Christ* ‘Невесты Христовы (монахини)’; *le Royame de Jésus-Christ (des Cieux)* ‘Царство Божие’; *Au nom du Christ (du Ciel)!* ‘Христом Богом прошу!’; *adorer comme un Jésus* ‘молиться за кого-либо, обожать’; *le troupeau de Jésus-Christ* ‘паства’; *remettre le Christ en croix* ‘совершить тяжкое преступле-

ние (после искупления Христом вновь тяжко грешить)'; *tentations du Christ* 'искушения Христа (самые частые слабости человека)'.

Отдельно хочется отметить выражение *tunique sans couture du Christ* 'бесшовный хитон Христа' как символ единства или необходимости единства. Оно связано со следующими событиями, описанными в Евангелии от Иоанна (19, 23–24):

Οἱ οὖν στρατιῶται, ὅτε ἐσταύρωσαν τὸν Ἰησοῦν, ἔλαβον τὰ ἱμάτια αὐτοῦ καὶ ἐποίησαντέσσαρα μέρη, ἑκάστῳ στρατιώτῃ μέρος, καὶ τὸν χιτῶνα. ἦν δὲ ὁ χιτὼν ἄραφος, ἐκ τῶνἄνωθεν ὑφαντὸς δι'ὅλου. εἶπαν οὖν πρὸς ἀλλήλους, Μὴ σχίσωμεν αὐτὸν, ἀλλὰ λάχωμεν περὶ αὐτοῦ τίνος ἔσται· ἵνα ἡ γραφὴ πληρωθῇ, Διεμερίσαντο τὰ ἱμάτιά μου ἑαυτοῖς καὶ ἐπὶ τὸν ἱματισμόν μου ἔβαλον κλῆρον.

«Воины же, когда распяли Иисуса, взяли одежды Его и разделили на четыре части, каждому воину по части, и хитон. Был же хитон не сшитый, тканый целиком с самого верха. Сказали они друг другу: не будем рвать его, но бросим о нем жребий, чей будет. Да исполнится Писание: Разделили одежды Мои между собою и об одеянии Моем бросили жребий» [4, с. 354–355].

В русской традиции можно выделить выражения: *для (за) ради Христа, как Христос по сердцу (прошел), Христос воскрес (воскресе), Христос с тобой (с ним и т.д.); Христова невеста; вот те истинный Христос*.

17. Библеизм ***Nicodème*** *Никодим* во французской традиции обозначает наивного человека, простака, так как этот человек с недоумением воспринимал учение Христа, но стал его учеником.

Об этих событиях описывается, например, в Евангелии от Иоанна (3, 1–3):

Ἦν δὲ ἄνθρωπος ἐκ τῶν Φαρισαίων, Νικόδημος ὄνομα αὐτῷ, ἄρχων τῶν Ἰουδαίων· οὗτος ἦλθεν πρὸς αὐτὸν νυκτὸς καὶ εἶπεν αὐτῷ,Ῥαββί, οἴδαμεν ὅτι ἀπὸ θεοῦ ἐλήλυθας διδάσκαλος· οὐδεὶς γὰρ δύναται ταῦτα τὰ σημεῖα ποιεῖν ἃ σὺ ποιεῖς, ἐὰν μὴ ᾖ ὁ θεὸς μετ' αὐτοῦ. ἀπεκρίθη Ἰησοῦς καὶ εἶπεν αὐτῷ,Ἀμὴν ἀμὴν λέγω σοι, ἐὰν μή τις γεννηθῇ ἄνωθεν, οὐ δύναται ἰδεῖν τὴν βασιλείαν τοῦ θεοῦ.

«Был человек из фарисеев, имя ему Никодим, начальник Иудейский. Он пришел к Нему ночью и сказал ему: Равви, мы знаем, что Ты от Бога пришел учителем, ибо никто не может творить те знамения, которые Ты творишь, если Бог не с ним. Ответил Иисус: истинно, истинно говорю тебе: если кто не родится свыше, не может увидеть Царства Божия» [4, с. 290–291].

Кроме того, от произносительного варианта *Nigodème* образована лексема *nigaud* 'дурень'.

В русском языке данный библеизм не встречается.

18. Библеизм ***Pierre (Saint)*** *Святой Петр*, один из двенадцати апостолов, который до встречи с Христом звался Симоном, порождает во французском языке выражение *pêcheur d'hommes* ‘ловец душ’, где улов является прообразом многочисленных язычников, которые будут обращены апостолом Петром в христианство (Евангелие от Луки 5, 1–11; Евангелие от Иоанна 21, 5–11).

Кроме того, следует обратить внимание на выражение *reniement de Saint Pierre* ‘отречение святого Петра’ (Евангелие от Матфея 26, 69–75; Евангелие от Марка 14, 66–72; Евангелие от Иоанна 13, 38; Евангелие от Луки 22, 56–62), употребляющееся в смысле намека на предательство, отречение от чего-либо, на человеческую слабость. Эти выражения находят отражение и в русской традиции.

Рассмотрим истоки этого выражения в Евангелии от Матфея (26, 74–75):

τότε ἤρξατο καταθεματίζειν καὶ ὀμνύειν ὅτι Οὐκ οἶδα τὸν ἄνθρωπον. καὶεὐθέως ἀλέκτωρἐφώνησεν. καὶ ἐμνήσθη ὁ Πέτρος τοῦ ῥήματος Ἰησοῦ εἰρηκότος ὅτι Πρὶν ἀλέκτορα φωνῆσαι τρὶς ἀπαρνήσῃ με· καὶ ἐξελθὼν ἔξω ἔκλαυσεν πικρῶς.

«Тогда он начал усиленно клясться: я не знаю Этого Человека. И тотчас пропел петух. И вспомнил Петр слово, сказанное Иисусом: прежде чем пропоет петух, ты трижды отречешься от Меня. И выйдя вон, плакал горько» [4, с. 102–103].

Можно отметить также французское сочетание *coq de saint Pierre*, обозначающее флюгер в виде петушка на шпиле католических церквей (напоминающий о немощи человека).

Кроме того, во французском языке употребляется афоризм “Tu es Pierre et sur cette pierre…”, т.е. «Ты Петр, и на сем камне Я создам церковь мою…» (Евангелие от Матфея 16, 18–19; Евангелие от Иоанна 21, 15–19), в котором подчеркивается прозорливость Петра в глазах Иисуса Христа. Художественный сюжет, который известен в католической церкви и изображает провозглашение первенства апостола Петра, называется *Tu es Petrus*, что по-латински означает ‘Ты есть Петр’.

Следует отметить также выражение *le trône de St. Pierre* ‘престол святого Петра, Ватикан, Папский престол’, связанное с тем событием, что Христос вручил апостолу Петру ключи от Царства Небесного, причем римско-католическая церковь считает его первым папой.

19. Лексема ***César*** *Цезарь* во французской традиции встречается в выражении *rendre à César ce qui est (revient, appartient) à César* ‘(воздать) кесарю кесарево, а Богу Богово, т.е. воздать каждому по заслугам;

согласиться с неравным положением в обществе' (Евангелие от Матфея 22, 15–21; Евангелие от Марка 12, 13–17; Евангелие от Луки (20, 19–26). Имя *César* в русской традиции стало нарицательным, что отражено даже в правописании.

20. Антропоним ***Saul*** *Савл (Саул)* встречается во французском языке в афоризме *Saul, Saul, pourquoi me persecutes-tu?*, т.е. '*Савл, Савл, что ты гонишь меня?*'. В нем идет речь о внезапном прозрении, неожиданном обращении к праведной жизни, нахождении правильного пути. Источником этого афоризма являются Деяния Апостолов (9, 3–8):

ἐν δὲ τῷ πορεύεσθαι ἐγένετο αὐτὸν ἐγγίζειν τῇ Δαμασκῷ, ἐξαίφνης τε αὐτὸν περιήστραψεν φῶς ἐκ τοῦ οὐρανοῦ καὶ πεσὼν επὶ τὴν γῆν ἤκουσεν φωνὴν λέγουσαν αὐτῷ, Σαοὺλ Σαούλ, τί με διώκεις;

εἶπεν δὲ, Τίς εἶ, κύριε; ὁ δὲ 'Εγώ εἰμι 'Ιησοῦς ὃν σὺ διώκεις· ἀλλὰ ἀνάστηθι καὶ εἴσηλθε εἰς τὴν πόλιν καὶ λαληθήσεταί σοι ὅ τί σε δεῖ ποιεῖν. οἱ δὲ ἄνδρες οἱ συνοδεύοντες αὐτῷ εἱστήκεισαν ἐνεοί, ἀκούοντες μὲν τῆς φωνῆς μηδένα δὲ θεωροῦντες. ἠγέρθη δὲ Σαῦλος ἀπὸ τῆς γῆς, ἀνεῳγνένων δὲ ὀφθαλμῶν αὐτοῦ οὐδὲν ἔβλεπεν· χειραγωγοῦντες δὲ αὐτὸν εἰσήγαγον εἰς Δαμασκόν.

«И было в дороге: приближался он к Дамаску, и внезапно осиял его свет с неба. И, упав на землю, он услышал голос, говорящий ему: Саул, Саул, что ты меня гонишь? И он сказал: кто Ты, Господи? А Он: Я Иисус, Которого ты гонишь. Но встань и войди в город, и будет тебе сказано, что тебе надлежит делать. Люди же, сопутствующие ему, стояли в оцепенении, слыша голос и никого не видя. Савл же встал с земли и с открытыми глазами ничего не видел. И ведя его за руку, ввели в Дамаск».

В русской же традиции встречается выражение *превращение из Савла в Павла.*

21. Библеизм ***Jean-Baptiste*** (St. Jean) *Иоанн Креститель* непосредственно встречается во французском языке в выражении (пословице) *faire comme St. Jean qui donnait le baptême sans l'avoir reçu* 'учить тому, чего сам не умеешь'. В русском языке подобных развернутых библеизмов не выявлено, употребляется только двукомпонентное выражение *Иоанн Креститель*.

22. ***La Vierge Marie*** *Дева Мария* также является двукомпонентным библеизмом французского языка, в котором подчеркивается ее девственность до и после рождения Иисуса Христа, чистота, целомудренность, вера и смирение. В русском языке обычно употребляют *Пресвятая Дева Мария*.

23. Об антропониме ***Caïphe*** *Каифа* речь уже шла в разделе о *Pilate* Пилате. В русской традиции не встречается выражений с данным библеизмом.

Таким образом, можно выделить примерно 23 антропонима, послуживших основой для французских библеизмов.

Что касается продуктивности французских антропонимов, то самыми продуктивными (5 или более 5 библеизмов) являются 3 антропонима – *Jésus-Christ* Иисус Христос, а также *Judas* Иуда, *Pierre (Saint)* Святой Петр. Малопродуктивными или связанными с каким-то одним библейским событием – около 20 имён.

Кроме того, также нами был определен состав русских библеизмов по данным словарей современного русского языка [1; 3; 5; 6], установлено происхождение библеизмов русского языка, выявлено их структурно-семантическое своеобразие и проведен сравнительно-сопоставительный анализ с французскими аналогичными выражениями.

В русском же языке на основе различных словарей выделяется разное количество подобных библеизмов и получается, что по количеству их меньше, чем во французском языке. Так, по словарю Иоффе [3] выделяется около 10 имен, составляющих основу библеизмов в русском языке, и можно вычленить следующие библеизмы: *беден, как Лазарь*; *воскресение (воскрешение) Лазаря*; *Ирод (Ироды)*; *Иуда-предатель*; *Иуда Искариот*; *Иудин поцелуй (поцелуй Иуды)*; *Иоанн Креститель*; *кающаяся Магдалина*; *Мария Магдалина*; *отречение Петра*; *петь Лазаря*; *превращение Савла в Павла*; *прикидываться Лазарем*; *Фома неверный (неверующий)*; *для (за) ради Христа, как Христос по сердцу (прошел), Христос воскрес (воскресе), Христос с тобой (с ним и т.д.); Христова невеста; вот те истинный Христос*; *Пресвятая Дева Мария*. Самыми продуктивными именами в русской традиции являются *Иисус Христос*, *Иуда*, *Лазарь*.

При этом во французском языке основой библеизмов являются следующие антропонимы, не образующие библеизмов в русском языке (12): *Nicodème* Никодим, *Barrabas* Варрава, *Salomé* Саломея, *Hérodiade* Иродиада, *Marie* Мария, *Marthe* Марфа, *Si(y)meon* Симеон, *Simon* Симон, *Zachée* Закхей, *César* Цезарь, *Caïphe* Каифа, *Pilate* Пилат. По количеству их около 12. В то время как в русской традиции не засвидетельствованы антропонимы, которые не дали библеизмов во французской традиции.

Путем сопоставления были выявлены как абсолютные, так и неполные эквиваленты библеизмов. Кроме того, были выявлены выражения,

не имеющие аналогов в двух языках. Отмечаются те, которые употребляются в различных вариантах.

Многие библеизмы собственно являются фразеологическими единицами, т.е. словосочетаниями, общее значение которых мы не можем вывести из самостоятельного значения каждого слова.

Кроме того, так как современные значения библейских крылатых слов и выражений далеко не всегда совпадают со значениями первоисточника, интересно было проследить, насколько последовательно сохраняются значения первоистоичника в русских и французских библеизмах, содержащих антропонимы, а также Ветхий или Новый Завет чаще выступает в качестве основы для них.

Что касается французского языка, то к Ветхому Завету восходят около 31 антропонима, послужившего основой для образования библеизмов (*Abraham* Авраам, *Absalon* Авессалом, *Aaron* Аарон, *Adam* Адам, *Balaam* Валаам, *Balthasar* Валтасар, *Benjamin* Вениамин, *Caïn* Каин, *Ève* Ева, *Jacob* Иаков (Израиль), *Job* Иов, *Jérémie* Иеремия, *Jézabel* Иезавель, *Joseph* Иосиф, *Judith* Юдифь, *Mathusalem* Мафусаил, *Moïse* Моисей, *Daniel* Даниил, *David* Давид, *Dalila* Далила, *Élie* Илия, *Suzanne* Сусанна, *Samson* Самсон, *Noé* Ной, *Nemrod* Ним(в)род, *Bethsabée* Вирсавия, *Goliath* Голиаф, *Jonas* Иона, *Rachel* Рахиль, *Salomon* Соломон), в то время как к Новому Завету – 23 (*César* Цезарь, *Hérode* Ирод, *Jésus-Christ* Иисус Христос, *Judas* Иуда, *Lazare* Лазарь, *Madleine* Магдалина, *Marie* Мария, *Marthe* Марфа, *Simon* Симон, *Zachée* Закхей, *Thomas* Фома, *Siméon* Симеон, *Hérodiade* Иродиада, *Salomé* Саломея, *Barrabas* Варрава, *Pilate* Пилат, *Pierre* Петр, *Nicodème* Никодим, *Caïphe* Каифа, *Saul* Саул (Савл), *Jean-Baptiste* Иоанн Креститель, *La Vierge Marie* Пресвятая Дева Мария).

Причем, что касается французских антропонимов, не употребляющихся в русской традиции, то 11 (*Absalom* Авессалом, *Aaron* Аарон, *Daniel* Даниил, *David* Давид, *Dalila* Далила, *Bethsabée* Вирсавия, *Jérémie* Иеремия, *Jézabel* Иезавель, *Suzanne* Сусанна, *Nemrod* Ним(в)род, *Rachel* Рахиль)) из них имеют корни в Ветхом, 12 в Новом Завете (*César* Цезарь, *Marie* Мария, *Marthe* Марфа, *Simon* Симон, *Zachée* Закхей, *Siméon* Симеон, *Hérodiade* Иродиада, *Salomé* Саломея, *Barrabas* Варрава, *Nicodème* Никодим, *Caïphe* Каифа, *Pilate* Пилат).

Таким образом, удалось проследить, что французский язык удивительным образом в достаточно полном объёме сохранил национальный греко-латино-еврейский код Библии. Русский язык в силу экстралингви-

стических причин во многом его утратил, однако в настоящее время наблюдается тенденция по его восстановлению.

Список литературы

1. Ашукин Н.С., Ашукина М.Г. Крылатые слова. М.: Правда, 1986. 529 с.
2. Жуковская Н.П. Библеизмы французского языка. Заимствования, фразеологизмы, цитаты, персонажи, аллюзии. Опыт французско-русского комментированного словаря терминов и выражений, имеющих библейский источник. М.: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, 2006. 384 с.
3. Иоффе Г.А. Словарь библейских крылатых слов и выраений. СПб: Изд-во «Петербург – XXI век», 2000. 480 с.
4. Новый Завет на греческом и русском языках. М.: Российское библейское общество, 2002. 800 с.
5. Ожегов С.И. Словарь русского языка. М.: Русский язык, 1990. 923 с.
6. Фразеологический словарь русского литературного языка конца XVIII – XIX вв. Под ред. д. филолог. наук А.И. Федорова. М.: «Топикал», 1995. 608 с.

REPRESENTATION OF EVENTS OF NEW TESTAMENT IN THE RUSSIAN AND FRENCH PHRASEOLOGICAL UNITS FORMED FROM ANTROPONYMS

A.V. Vereschagina

This study analyzes the biblicisms from the New Testament, containing anthroponomy, in French and Russian. The goal is to identify the events related to the biblical names in these languages. Among the techniques used are comparative-historical method, system approach, as well as methods of stylistic analysis. The article studies productivity and frequency of these biblicisms and examines in more detail the most productive ones at the level of the biblical text. It makes an attempt to explain the origin of the differences in the representation of biblicisms containing anthroponomy in these languages. On the basis of the study we were able to identify that the French phraseological units of Biblical origin wonderfully preserved Greek-Latin-Jewish code of the Bible. Russian language in virtue of extralinguistic reasons largely lost it, but currently there is a tendency for its restoration.

Keywords: Bible, biblicism, New Testament, French, Russian, anthroponyms, Greek-Latin-Jewish code.

ГЛАВА 5

ИССЛЕДОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ФЕНОМЕНА НАЦИОНАЛЬНОГО КОДА

5.1. ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ДЕРОГАТИВОВ АНТИЧНОЙ ЛИРИКИ И КОМЕДИИ В АСПЕКТЕ КАРНАВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ И РОЛЬ ЕЕ ИЗУЧЕНИЯ В ПРОЦЕССЕ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ-РОМАНИСТОВ[1]

© Л.Н. Мущинина

Раздел посвящен исследованию дерогативной лексики раннегреческой лирики (ямбический поэт Гиппонакт, VI в. до н.э.): рассматривается лексика, относящаяся к трикстерам, обжорству, сексуальной сфере и слова, обозначающие «грязь, нечистоты». Предметом рассмотрения также является лексика, связанная с образом трикстера в архаической римской комедии (Плавт, комедия «Псевдол»). На примере структурного анализа лексики и семантики древнегреческой лирики и римской комедии делается вывод о карнавальной сущности древней лирики и комедии, а также о необходимости изучения римской комедии (Плавт) студентами романских отделений в курсе изучения латинского языка. Цель: на примере комментированного анализа текста одной из комедий Плавта помочь студентам понять сущность карнавальной культуры античности, Средневековья и Ренессанса.

Ключевые слова: ямбический жанр, дерогативная лексика, обсценность, карнавальная культура, трикстер фармак, эсхрология.

В архаической греческой лирике отражены первые этапы становления жанров ямбографической поэзии – пародии и инвективы, нигде более полно не представленные. Проблематика этой поэзии имеет прямое отношение к смеховым жанрам словесного творчества ранней античности, связанным со сферой древних празднеств плодородия: Дионисий, Таргелий, Элевсинских мистерий и т. д. Значение таких праздников для

[1] Статья перепечатана с исправлениями из коллективной монографии «Национальные коды в европейской литературе XIX–XXI веков», в которой по технической ошибке не читаются фрагменты текстов на древнегреческом языке.

древнего человека было огромным: страх перед неукротимыми силами природы заставлял древних людей на этих праздниках подвергать ритуальной брани все святое, сакральное и возвышенное, чтобы отвратить злые силы. В обрядовом поношении на праздниках плодородия большое значение имела сексуальная сфера: называние слов, связанных с этой областью, имитация производительных актов природы и человека должны были, по мнению древних, пробудить, возбудить и стимулировать человеческие и природные силы к воспроизводству и новому урожаю. Эсхрология при этом не запрещалась, как в Новое Время, а напротив, была обязательной [1, с. 286–288].

Словесная сторона праздников плодородия и составляла сферу деятельности древних поэтов. Предметом нашего рассмотрения станет, в основном, лексика Гиппонакта, греческого поэта VIв. до н. э., творчество которого связано с праздником Таргелий, посвященных Аполлону. Содержание поэзии Гиппонакта дошло до нас в 178 фрагментах и представлено, в основном, папирусными текстами, требующими интерпретации ввиду их отрывочности и плохой сохранности[1] [2, с. 152–255].

Лексика поэзии Гиппонакта, связанная с фольклорной инвективой, обсценна по содержанию. Стилистика поэзии Гиппансакта определяется обсценным характером её персонажей, которые одновременно являются объектами глумления. Таковыми являются проститутки (в частности, некая блудница по имени Арета), развратники, дураки, воры, фармаки (персонажи праздника Таргелий), обжоры и проч. Соответственно персонажам вся дерогативная (с нашей точки зрения) лексика рассматриваемого материала может быть условно разделена на множество групп, некоторые которых мы рассмотрим.

1. Лексика, характеризующая персонажи типа "дурак набитый" и "трикстер".

У Гиппонакта встречаются многочисленные характеристики героя типа "дурак набитый": εὐήθης /фр. 154/ – "простоватый, наивный"; ἑπτάδουλος - ἑπτάβουλος /фр. 147/ "семижды раб семижды дурак" гапакс βερρός /фр. 40/, которой Гесихий [3] объясняет как чокнутый, глупый"; трудно этимологизируемое νικύρτας /фр. 28/, которое у Гесихия (s.v.) трактуется как "раб, рожденный рабом". Некоторые исследователи предлагали здесь чтение βαβύρτας, что означает, согласно Гесихию, "почти дурак".

Характеристики трикстеров у Гиппонакта более экспрессивны. Интересным представляется гапакс πανδάλητος /фр. 4/, который П.Шантрен [4] возводит к глаголу δηλέομαι "оскорблять, сильно оби-

жать". В контексте фрагмента слово, вероятно, имеет значение "негодяй, висельник" и определяет смеховое божество по имени Кикон. Определением к другому герою-трикстеру служит редкое слово κηλητής. Словарь Суда [5] объясняет его как "обманщик, плут", но, этимология может быть возведена к глаголу ληκέω "кричать" (с метатезой), т.е в буквальном смысле прилагательное означает "горлан, крикун". Отметим также редкое слово, характеризующее еще одного героя – трикстера – σκίραφος (фр. 128-а). В буквальном смысле, согласно словарю Г.Фриска, [6] оно означает "стаканчик, куда бросали кости во время игры в них". Однокоренные с ним слова σκιραφείον "игорный дом", σκιραφευτής – "игрок в кости". У Гиппонакта. слово употреблено метафорично и означает "плут, хитец, обманщик".

Во фрагментах Гиппонакта часто встречаются слова, связанные с семантикой побоев. Например, во фр.37: βάλλειν καὶ λεύειν – побить и забросать камнями (Гиппонакта). Во фр.8 – глагол πυκταλίζω - драться кулаками; наречие λάξ, употребленное в связи с описанием драки (фр.104.13), в этом же фрагменте – глагол καταπλίσσω – опрокидывать противника.

У Гиппонакта впервые в греческой литературе встречается прилагательное λαίθαργος /фр.66/ "исподтишка кусающий, скрытный, вероломный". Впоследствии это слово употреблялось в языке комедии. Интересен также эпитет-гапакс, употребленный во фр.3.а по отношению к Гермесу – богу, которого можно отнести к разряду героев - трикстеров: κυνάγχης "душитель собак": κυών "собака" и ἄγχω "душу". Этот эпитет у Гиппонакта никак не соотнесен с известным мифом; он дается как эквивалент к имени собственному малоазийского происхождения – Κανδαῦλα (с тем же значением).

Во многих фрагментах Гиппонакта (6, 7, 8, 9, 10, 104) упоминается слово φάρμακος, которое исконно применялось для обозначения человека-жертвы, играющего роль "козла отпущения" на празднике Таргелий. Во время этого праздника население всего города стремилось путем особых ритуалов переложить на человека-фармака собственные грехи и скверну. Затем этого человека били по гениталиям ветками фигового дерева, которое, по мнению древних, могло отвращать нечистую силу и способствовать плодородию [7, с.13–17]. Впоследствие слово "фармак" стало ругательным. Во фр.152 есть комический эпитет, примененный по отношению к человеку – фармаку: κραδησίτης. Гесихий объясняет этот гапакс как "фармак, побитый ветками смоковницы".

2. Лексика, связанная с образом обжоры.

В поэзии Гиппонакта есть три экспрессивных глагола, характеризующих обжорство: καταβρύκω "разрывать на части, пожирать " (фр.26): ῥυφέω /фр.165/: "заглатывать" и редкий, встречающийся в основном в комедии, глагол λαιμάω "жадно поглощать". Этимология последнего, согласно данным этимологических словарей, возводится к существительному λαιμός - "горло, глотка". Самого обжору Гиппонакт наделяет комическими эпитетами – гапаксами: ποντοχάρυβδις "морская пучина, Харибда" (πόντος "море" и χάρυβδις "пучина"); ἐγγαστριμάχαιρα "нож -в-животе" εν + γαστήρ "живот" + μάχαιρα "меч". В последнем эпитете имеется в виду то, что в животе у обжоры есть меч, который измельчает пищу на мелкие кусочки: тем самым подчеркивается, что обжора способен есть до бесконечности.

3. Лексика, связанная с сексуальной сферой.

Эти слова составляют обширную группу в лексике Гиппонакта и встречаются преимущественно во фрагментах с обсценным содержанием.

Очень часто у Гиппонакта упоминаются прямые и метафористические названия женских и мужских гениталий. Названия последних, в основном, встречаются с переносным значением, например, ἀλλᾶς "сосиска"(фр. 84); κωλῆ "мясная кость, окорок" (фр.75); κράμβη "капуста"(фр. 104); ῥίς "нос" (фр. 118); κέρκος "хвост" (фр. 12) и т.д.

В пародийном плане для обозначения мужских гениталий Гиппонактом использовано слово θύμος "твердый нарост, шишка". Для поэтических произведений это гапакс, который в схолиях к И.Цецу объясняется как "τὸ ἄρρεν αἰδοῖον". В качестве второго плана пародирования подразумевается гомеровское слово высокого стиля, омонимичное с данным, но с другим ударением и значением: θυμός "душа, дух, порыв, стремление".

Названия женских гениталий приводятся в основном, метафорически, кроме двух, чисто медицинских наименований (фр. 174). В других случаях: ἴσχας "сушеная фига" (фр.124), βρύσσος "морской еж; еж" μύρτος "мирт" (фр.174). С аналогичным значением используются слова, которые в буквальном смысле означают "молодая свинья" – χοῖρος. В древнем фольклоре семантика свиньи заключалась в ее способности часто приносить большое потомство. Отсюда свиней считали похотливыми животными; полагали также, что кусочки мяса свиньи, зарытые в землю, стимулируют плодородие почвы [8, с. 202–203].

Развратная женщина /πόρνη/ характеризуется как βορβορόπη (фр.I35-B). Это гапакс, этимологизируется только его первая часть, βόρβορος – "грязь, нечистоты". У Евстафия этот гапакс трактуется как βορβόρου ὄπη "грязная яма, грязная дыра, распутное место" /относится к женщине/.Определением к πόρνη служит слово κασωρῖτις "развратница". Этимологические словари (Г. Фриск, Г. Шантрен) возводят это слово к κασῶριον – "публичный дом"; однокоренное с ним – κασαλβάς – "блудница". Оба последние слова встречаются в комедии, в основном, у Аристофана.

В поэзии Гиппонакта развратница характеризуется также как ἀνασυρτόλις (фр.I35-a) – "тот, кто себя обнажает, бесстыжий" (от глагола ἀνασύρω "высоко поднимать платье").

Для названия публичного дома у Гиппонакта встречаются два слова: δούμος и μαυλιστήριον. Оба слова гапаксы, требующие трактовки. Первое (в форме δοῦλος) Гесихий объясняет как "дом, в котором происходили женские мистерии". По мнению авторов современных этимологических словарей (Г.Фриск, П. Шантрен), это слово негреческое, вероятно, фригийского происхождения; употреблялось для обозначения женских религиозных ассоциаций. У Гиппонакта же первое слово употреблено обсценно. Не менее интересна этимология второго слова, μαυλιστήριον. Гесихий объясняет первую его часть, μαυλίς, как "лидийская мелкая монета". Аналогичное его значение встречается в египетской надписи VII в. до н. э. Как следует из этимологических словарей, это слово, согласно суффиксу – τήριον, имеет двоиной смысл: инструментальный и местный. В первом смысле оно обозначает "то, что служит для проституции, т. е. мелкая монета", а во втором, местном – публичный дом". При трактовке фрагмента следует учитывать оба варианта.

Развратник – мужчина также наделяется у Гиппонакта большим количеством обсценных эпитетов. Например, χλόνης (фр.51) – "оскопленный, кастрат". Следует отметить, что в «Илиаде» Гомера это эпитет вепря (IX. 538–539). Другое определение мужского персонажа – ἡμίανδρος / ἡμιγύναιξ – "полумужчина-полуженщина" (фр.148). Во фр.30 находим определение μοιχός, "развратник, прелюбодей". Так характеризуется какой-то Никий с острова Хиос, которого поймали на женских празднествах, на которые мужчины не допускались.

Явно пародирует Гомера другое, сходное по значению с контекстом предыдущего фр.30, композитное прилагательное γυναικοπίπης (фр.118)

– "подсматривающий за женщинами" (γηνή – "женщина" и "ὀπιπτεύω" "подстерегать, подсматривать, высматривать"). У Гомера встречается παρθενοπίπης: Илиада XI.385 (в значении "подсматривающий за девушками", относится к Парису).

Прилагательное μυσαχνός (фр.105) определяет персонаж такого же типа, как и предыдущие, означает "внушающий отвращение, развратный". Гесихий объясняет его как "испачканный, грязный". Показательно, что в форме женского рода μυσαχνή Архилох использовал это прилагательное по отношению к проститутке (фр.248).

Рассмотрим, наконец, два наиболее обсценных прилагательных, которые служат для определения объекта инвективы Гиппонакта. Первое из них – μητροκοίτης, "кровосмесительный, относящийся к инцесту", определяет врага поэта по имени Бупал. Этот гапакс с ругательным значением, этимология которого весьма прозрачна: μητήρ – "мать" и κοιτή – "ложе, постель" т. е. буквально это прилагательное означает "тот, кто спит с матерью".

Наконец, другое, обсценное комическое композитное прилагательное κατωμόχανος (фр.28) представляющее собой гапакс, состоит из двух частей: κάτωμος – "нижний" и χάνος – "зияющий", "зияющий вплоть до низа". Прилагательное применимо к разврату и в этом смысле его сравнивают с аристофановским χαινοπρώκτος (Ахарняне 104). Это прилагательное, вероятно, перекликается с гомеровским κακομήχανος – "приносящий несчастье, злокозненный" / (κακός "плохой" и μηχανή "средство, орудие, способ") в пародийном смысле.

Во фр.92, самом обсценном во всем творчестве Гиппонакта, с натуралистической грубостью изображена сцена, где герой, страдающий импотенцией, рассказывает от первого лица, как излечивали его от этого недуга две женщины – жрицы. В этом фрагменте явная игра трех, слов с омонимичным корнем, значение которого в каждом из трех случаев разное, но как второй план пародии подразумевается для всех одинаковым: πυγή / πηγή в значении "задний проход". Эти три слова следующие: наречие πυγίστι (ст.2) "παιδεραστικῶς", как объясняет Гесихий. Следующее слово – субстантивированое причастие πυγεών (ст.2) – "та, которая бьет", относится к женщине (от глагола πυγόω – "бить кулаками", ср. πυγμή – "кулак"). Наконец, имя собственное τά Πύγελα (ст.15) – "Пигелы, город в Ионии". Аллитерация и умышленная этимологическая соотнесенность, необходимые для комического эффекта, в этих словах представляются очевидными.

4. Слова со значением "грязь, нечистоты".

Прежде всего отметим пейоративный композит (фр.114-с): μεσσηγυδορποχέστης – "ὁ μεσσηγὺ δόρπου χέζων" – "испражняющийся среди обеда". Можно предположить, что слово относилось к обжоре, но контекста фрагмент не имеет и утверждать это точно нельзя.

Во фр.144 некий объект наделен определением βολβίτου κασγνητήν' – "родственник навоза". Среди глаголов в этой группе лексики встречаются: ὀμείχω – "мочиться" (фр.73 Гиппонакта, P.Oxy. XXII.6, относящийся предположительно к поэме "Маргит"), ἐπιπτυω "плевать" (фр.78) и глагол τιλάω "гадить, испражняться". К этой же группе лексики относится существительное μύξα – "слизь, сопли".

Похожие явления встречаются встречаются в архаической римской литературе, например, в жанре комедии. У Плавта, пьесы которого проникнуты атмосферой римских Сатурналий и отличаются изображением "изнанки" действительности и героями – двойниками, мы находим сходные явления в области лексики и семантики, что и в архаической греческой лирике [9].

Особенно распространен у Плавта герой – трикстер, слуга, обычно раб, представляющий двойника главного героя и воплощающий комический вариант серьезного аспекта действительности. В комедии "Псевдол" на таком герое держится действие, он – главный герой с говорящим именем (раб – обманщик). Он характеризуется как scelerum caput – "глава преступлений" (Ps.446), nequiam – "негодяй" (Ps.468), praecipes – "сорвиголова" (Ps.494). О себе он говорит, что имеет "пемзовые" глаза, т.е. никогда не плачет – pumiceos oculos habeo (ст. 75), весь его род – "сухоглазый" (genus succoculum - Ps.75). Кроме того, он имеет обыкновение поднимать огромный шум: quantas soleam turbellas dare (Ps.110). Богатый старик Симон, его хозяин, называет его проделки сикофантиями и учеными хитростями (doli docti – Ps.484-86), а за его похождения грозит отправить раба на мукомольню (in pistrinam trahi – ст. 494).

Приятель старого хозяина, Каллифон, называет похождения Псевдола ludi – "игры" – lubidost ludos tuos spectare, Pseudole – Ps.552. Сам же Псевдол называет свои поступки "обманами или кознями" – meis ... date locum fallaciis (Ps.558), " двойными и тройными обманами и вероломствами" – duplicis, triplicis dolos, perfidias (Ps.580-81), "большими злодеяниями" – magna me facinora decet (Ps.590).

С Псевдолом также связана лексика, относящаяся к побоям и дракам, что тоже характеризует его как трикстера: stilis me totum usque ulmeis conscribito – "ты испиши меня всего сплошь вязовыми прутьями"

(ст. 545). В ст. 5/3 читаем - virgis caedito – "избей розгами". Подобных примеров в "Псевдоле" множество (ст. 333, 510, 524, 584-85 и т.д.).

Внешность Псевдола традиционна для раба, представленного в античной комедии. Он "рыжий" – rufus quidam (как и раб Ксанф в «Лягушках» Аристофана), "с огромным брюхом" – (ventriosus), "с толстыми икрами" (crassis suris), "subniger" (черноватый), с огромной головой (magno capite), "с зоркими глазами" (actis oculis), "с красным ртом" (ore rubicundo), с "огромными ногами" (magnis pedibus) – Ps.1218-1220.

Очень часто использует Плавт формулы клятв и божбы, что характерно для карнавальной атмосферы комедии: Edepol = ecce deus Pollux (клянусь Поллуксом) – Ps.25, 476,507,511,519,558 и т.д.; Hercle (клянусь Геркулесом) – Ps.109,116, ,130, 473,510 и т.д.

Следует заметить, что старик Симон характеризуется Псевдолом как "старая могила" – ex hoc sepulcro vetere viginti minas exfodio ego hodie - "из этой старой могилы я вырою сегодня 20 мин" (ст. 412–413). Такая характеристика старика подчеркивает ниспровержение старого начала ради утверждения молодого, нового [10, с. 30].

В паралель к дерогативной лексике раннегреческой лирики мы взяли комедию Плавта "Псевдол" потому, что именно её, как правило, принято читать на романском отделении в качестве оригинального источника по архаической латыни. Как известно, именно для чтения в студенческой аудитории текст этой комедии в 1975 г. был опубликован с блестящими комментариями и вступительной статьей Я.М.Боровского в качестве приложения к его учебнику латинского языка[2] [11, с. 323–423]. К сожалению, в настоящее время даже для романских отделений количество часов для изучения латинского языка сократилось настолько, что все меньше остается возможности для чтения архаических текстов. Между тем, чтение комедий Плавта дает возможность студентам постичь не только грамматику и синтаксис архаической латыни, но и познакомиться с уникальной атмосферой карнавала, царящей в ранней комедии, понять кажущуюся странность ее героев. Карнавальное восприятие действительности, характерное для архаической комедии, наглядно демонстрирует и ее лексика.

Примечания

1. Здесь и далее фрагменты Гиппонакта и Архилоха цитируются в нумерации данного издания: Jambi et Elegi Graeci ante Alexandrum cantati. Ed. M. L.West. V.I Oxonii, 1971. 280 p.
2. Текст «Псевдола» приведен по изданию: T. Maccii Plauti comoediae. Ed. W.M.Lindsay. Oxford, 1910. 100 p.

Список литературы

1. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М. 1978. 605 с.
2. Jambi et Elegi Graeci ante Alexandrum cantati. Ed. M. L.West. V.I Oxonii, 1971. 280 p. 3. Hesychii Alexandrini Lexicon. Ed. Fr. Ritschelio Jenae, 1867. 1612 p.
4. Chantraine P. Dictionnaire etimologique. Paris, 1958. 1123 p.
5. Suidas Lexicon. Ex recognitione Emm. Bekkeri. Berolini, 1854. 966 p.
6. Frisk H. Griechisches etymologisches worterbuch. Heidelberg, 1960. 2435 p.
7. Мущинина Л.Н. Лирический герой поэзии Гиппонакта. // Веснік Беларускага дзяржаўнага універсітэта ім. У.І.Леніна. Серия IV №2. С.13–17.
8. Пропп В.Я. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне) // Пропп В.Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи. М., 1976. 327 с.
9. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990. 543 с.
10. Полонская К.П. «Игра» в комедиях Плавта // Античность и современность. К 80 - летию. Ф.А.Петровского. М.: Наука, 1972. 504 с.
11. Боровский Я.М. Учебник латинского языка. М., Высшая школа, 1975. 479 с.

LEXICAL - SEMANTIC STRUCTURE OF DEROGATIVES OF THE ANCIENT LYRICS AND COMEDY REGARDING THE CARNIVAL CURTURE AND ITS ROLE FOR THE EDUCATION OF ROMANIST STUDENTS

L.N. Mushchinina

The article is devoted to the research of the derogative vocabulary of the early Greek lyrical poetry (Hipponax, iambic poet, VI century B.C.): more specifically, the lexis, related to tricksters, to gluttony, to sexual sphere and to the words meaning "dirt, filth" are regarded. Among the subjects of consideration there are also words associated with the image of a trickster in archaic Roman comedy (Plautus comedy "Pseudol"). Using the structural analysis of the vocabulary and the semantics of the ancient Greek and Roman lyrical comedy as an example we conclude that the essence of the early lyrics and comedy is of carnival type. Also we conclude that it is necessary for students of the Roman Departments to study the Roman comedy (Plautus) during the Latin language course. The purpose of the research is to help students to understand the essence of the carnival culture of the antiquity, the Middle Ages and the Renaissance with the use of the annotated analysis of the text of some of the Plautus comedies.

Keywords: the iambic genre, the derogatory vocabulary, obscenity, the carnival culture, trickster, pharmakos, eschrology, mockery.

5.2. МОТИВ СМЕХА В «ЮЛИИ ЦЕЗАРЕ» ШЕКСПИРА И АНТИЧНЫЕ ИСТОЧНИКИ

© ***Т.Ф. Теперик***

В разделе рассматривается изображение смеха в пьесе Шекспира «Юлий Цезарь» в контексте поэтики невербального поведения, реализованной драматическими средствами. Также рассматривается связь пьесы с античными источниками, прежде всего, с биографией Плутарха (« Цезарь»), где изображение смеха является важной чертой в характере литературного персонажа, который побеждает до тех пор, пока не опасается оказаться объектом чужого смеха. В пьесе Шекспира это мотив сохранен, но в ином виде: мотив смеха трансформирован в мотив улыбки, став одним из художественных средств трагедийной поэтики. Доказательством чего является выразительность этого мотива в ключевых эпизодах пьесы.

Ключевые слова: мотив, персонаж, биография, жанр, трагедия, смех, образ.

Изображение смеха в литературных произведениях относится к поэтике невербального поведения, рассмотренной нами применительно к античным авторам на материале биографии Плутарха «Александр» [1, с. 19−28]. Ключевым моментом в изображении невербального поведения, как известно, является *жест* [2, с. 142], и возможности описания жестов в эпических произведениях выше, чем в драматических, поскольку в эпических, кроме текста персонажей, существует еще и авторский текст. В драматических произведениях возможности для описания невербального поведения героя также существуют, однако при постановке пьесы жесты являются результатом работы не только драматурга, но и режиссера, притом что в тексте самой пьесы авторское понимание их в полной мере может быть и не представлено. Сказанное не касается, естественно, авторских ремарок (например, замечаний Гоголя о сценических образах «Ревизора») но главное, − на сцене изображение жестов может быть более разнообразным, чем в чисто литературном тексте. Кроме того, жесты одного и того же персонажа пьесы в разных театральных постановках могут отличаться, так как динамика самого сценического движения в связи с различиями в постановке может быть различной, соответственно и театральные версии могут иметь отличия в плане языка жестов, хотя текст во всех случаях может быть одним и тем же, например, текстом пьесы Шекспира. Однако отличия в невербальном поведении актеров определены не только режиссерским замыслом, но и самими художественными средствами, поскольку художественные приёмы в построении сценического образа, обладая сходством, имеют

ряд существенных отличий. Если обратиться к пьесе Шекспира «Юлий Цезарь» , то о жестах персонажей там сказано достаточно для того, чтобы судить о значимости невербального поведения для понимания образов этой пьесы, хотя описываются они не словами автора, а с точки зрения персонажа. Например, Порция так говорит о невербальном поведении Брута, свидетельствующем о его тревожном эмоциональном состоянии: *За ужином внезапно встав, задумчив // вздыхая и скрестив в раздумьи руки // Когда ж спросила я тебя в чем дело // То на меня ты посмотрел сурово // Потом, рукою проведя по лбу, // В ответ ногой нетерпеливо топнул*[1]. Таким образом, не словесный текст, а невербальный дает повод Порции задуматься над тем, что происходит в душе её супруга, в то время как для него самого важно поведение людей в политическом, а не семейном контексте, и в его описании другие персонажи выглядят так: *У Цезаря на лбу пылает гнев.// Все, как побитые, за ним идут: Кальпурния бледна: у Цицерона глаза как у хорька, налиты кровью.* Таким образом, бледность супруги Цезаря, выражение лиц его самого и Цицерона, описанное опять-таки не автором, а персонажем, всё это становится фактором, влияющим на восприятие их Брутом. Не менее важным фактором является в пьесе другое проявление невербального поведения, а именно жест рукопожатия, важного не как выражение приветствия или прощания, а как осуществление акта **доверия.** *Все как один, мне дайте ваши руки* говорит Брут заговорщикам для скрепления их союза. Равным образом и Каска, в свою очередь, говорит Кассию, обещая принять участие в заговоре против Цезаря: *Вот моя рука.* Этот жест есть и в биографии Плутарха, но там он описывается несколько иначе. Например, в биографии Брута [4, с. 293 319] Цинна, растерзанный возмущенным народом, накануне своей гибели видит сон, в котором Цезарь весьма настойчиво приглашает его, отказывающегося, идти на пир, и вместо пира ведет в некое мрачное место, и что характерно, ведет *взяв за руку*[2]. Аналогичным образом Цинну в биографии Цезаря в сновидении Цезарь приглашает на обед, и когда тот так же отказывается и сопротивляется, Цезарь ведет его за собой *взяв за руку* [6, с. 493]. Почему Шекспир выбирает версию сновидения, ориентирующуюся на биографию Цезаря, а не на биографию Брута, понятно, – главный герой его произведения – Цезарь. Но почему Плутарх описывает случившееся с ОДНИМ и тем же персонажем, один и тот же сон с различием в деталях? Очевидно, потому, что сон – это литературное средство, и то, что годится для одного литературного материала, не подходит для другого. Когда Цинне снится сон, где он видит Цезаря, к тому времени уже уби-

того, в биографии его убийцы важно то, что вместо пира он попадает в мрачное место. И в сновидениях обеих биографий Цезарь ведет Цинну, которого на утро убьют, *взяв за руку*, поэтому важно и то, что точно так же Децим Брут поведет его самого за собой *взяв за руку* [6, с. 489] в сенат, на смерть. Так это описано у Плутарха. Не включив мрачное темное место из биографии Брута в сон Цинны, в своей пьесе Шекспир тем не менее сохранил этот мотив, мрачной темноты, включив его в слова самого Брута, по сути являющихся риторическим обращением: *О заговор, // стыдишься ты показываться ночью, // когда привольно злу. Так где же днем // Столь темную пещеру ты отыщешь, чтоб скрыть свой страшный лик? Такой и нет. Уж лучше ты его прикрой улыбкой: ведь если ты его не приукрасишь, то сам Эреб и весь подземный мрак // не помешают разгадать тебя.* Мотив темноты, таким образом, сохранен, но и мотив улыбки (smile) , о которой говорит Брут, повторится потом в сновидении Кальпурнии. Сам факт этого сновидения тоже заимствован Шекспиром из биографии Цезаря у Плутарха [6, с. 488] , где о нём рассказывает автор, но никаких улыбок нет. У Шекспира же о содержании сна рассказывает сам Цезарь:

She dreamt to-night she saw my statue,
Which like a fountain with an hundred spouts
Did run pure blood; and many lusty Romans
Came smiling, and did bathe their hands in it.
Ей снилась будто статуя моя
Струила как фонтан из ста отверстий
кровь чистую и много знатных римлян
в неё со смехом погружали руки.

Художественный смысл этого сна и его соотношение как с Плутархом, так и с другими античными источниками уже был нами рассмотрен [7, с. 82–83], но эта деталь – *улыбки* римлян, с которыми они погружают руки в кровь, струящуюся из статуи Цезаря, требует более детального рассмотрения. Улыбка, как известно, отличается от смеха отсутствием акустического компонента [8, с. 195], и если в русских переводах более выразительным оказался смех, то как раз улыбка, содержащаяся в оригинале, имеет значение и для других важных сюжетных эпизодов. Во-первых, это процитированные выше слова Брута, об улыбке, за которой может скрываться нечто иное, а именно заговор. Во-вторых, это слова Цезаря, проницательно разглядевшего в характере Кассия опасные черты: *Он не любит игр // и музыки, не то, что ты, Антоний //. Смеется редко, если ж и смеется //, то словно над самим собой с презреньем //*

за то что не сумел сдержать улыбку. Или, когда Каска говорит, что Цицерон сказал что-то по-гречески после отказа Цезаря от короны, а сам он ничего не понимал, но *те, кто понимал его, друг другу улыбались, качали головами* (пер. А. Величанского). В переводе М. Зенкевича (*Пересмеивались и покачивали головами*) усилен смеховой момент, что допустимо для данного контекста, потому что при неполном совпадении улыбка и смех являются невербальным проявлением схожих чувств. Особенно таких, которые скрывают подлинное отношение к событию, сопровождающееся и другим невербальным поведением – покачиванием головы. Таким образом, слова Цицерона, говорящего по-гречески, Каске не понятны, но ему понятно, что те, кто знает греческий, Цицерона прекрасно понимают, но при этом не хотят, чтобы их понимали другие. Еще пример: когда заговорщики опасаются раскрытия заговора, Брут успокаивает их так: *Будь потверже Кассий, // То не о нас Попилий говорит. // Смеется он, и Цезарь так спокоен.* Перевод улыбки смехом снова возможен, но главное, что как трактуется невербальное поведение. Оно интерпретируется in bonam partem, и интерпретируется, как покажут дальнейшие события, верно – главное, что улыбка Попилия сулит спокойствие заговорщикам, а вовсе не Цезарю. Но улыбка может быть и страшной, и именно такое её описание содержится в пророчестве Антония о грядущих ужасах гражданской войны: *И кровь и гибель будут так привычны //, ужасное таким обычным станет, что матери смотреть с улыбкой будут, как четвертует их детей война!* За улыбкой таким образом скрывается нечто пострашнее заговора – матерям легче видеть их детей мертвыми, чем жертвами катастрофы. Еще одно подтверждение того, что улыбка может скрывать нечто страшное, содержится в словах Октавия: *И многие с улыбкой, я боюсь, скрывают в сердце миллионы козней* (Пер. А. Фет). Как видим, здесь концепция улыбки Октавия аналогична пониманию его политического противника – Брута, лишь опасность многократно усилена – вместо одного заговора – миллионы. Автор предоставил высказаться об улыбке и смехе практически всем главным персонажам пьесы, но обратим внимание: высказываются они по-разному. Например, если смех подавляется, то в силу вполне объяснимых причин. Каска говорит о нём так: *Я не расхохотался только из боязни открыть рот и надышаться их (черни) зловонием*. Но если смех является чем-то подлинным, настоящим, то за улыбкой может скрываться и что-то иное, причем и в событийной реальности, и в сновидении, в котором римляне с улыбками погружают руки в кровь, текущую из статуи Цезаря.

Как обстоит дело с этими мотивами в биографии Цезаря? Она параллельна биографии Александра, где мотив смеха очень выразителен, например, об утрате героем важных качеств можно судить по исчезающей у него способности смеяться [1, с. 26]. В биографии Цезаря у Плутарха этот мотив тоже присутствует, но реализуется иначе. Например, автор рассказывает, как Цезарь, не теряя самообладания, смеется в крайне опасной для него ситуации, оказавшись в плену у пиратов, и этим подчеркивается, что он не теряет контроля над ситуацией: *Когда пираты потребовали у него выкупа в двадцать талантов, Цезарь рассмеялся, заявив, что они не знают, кого захватили в плен, и сам предложил дать им пятьдесят талантов* / *ὡς οὐκ εἰδότων ὃν ἡρήκοιεν, αὐτὸς δ' ὡμολόγησε πεντήκοντα δώσειν Πρῶτον μὲν οὖν αἰτηθεὶς ὑπ' αὐτῶν λύτρα εἴκοσι τάλαντα, κατεγέλασεν*[3]. В способности смеяться в ситуации витальной угрозы содержится обозначение Цезарем своей веры в скорое освобождение, как и позже, когда он, во время пребывания в плену у пиратов, не прерывая прежних занятий, свойственных свободному римлянину, займется чтением стихов и декламацией, со смехом угрожая повесить пиратов, которые *охотно выслушивали эти вольные речи, видя в них проявление благодушия и шутливости* / *καὶ σὺν γέλωτι πολλάκις ἠπείλησε κρεμᾶν αὐτούς· οἱ δ' ἔχαιρον, ἀφελείᾳ τινὶ καὶ παιδιᾷ τὴν παρρησίαν ταύτην νέμοντε*. Здесь смех Цезаря точно так же отражает его веру в свою способность контролировать ход событий, чего его противники не понимают. Когда же он скажет, что собирается наказать пиратов, как они того заслуживают, они вновь не поймут его, посчитав эти слова шуткой. Налицо, таким образом, различное понимание ситуации – как она видится пленнику, и как она видится его стражам. Когда же выкуп в итоге оказывается заплаченным, Цезарь, после того как наместник Азии отказался наказать пиратов, делает это сам. *Он приказал вывести пиратов и всех до единого распять, как он часто предсказывал им на острове, когда они считали его слова шуткой* / *ὥσπερ αὐτοῖς δοκῶν παίζειν ἐν τῇ νήσῳ προειρήκει πολλάκις*. Иными словами, пираты не разглядели за смехом Цезаря его истинных намерений, и за это поплатились. В дальнейшем контроль Цезаря над политической ситуацией характеризуется следующим: *своей вежливостью и ласковой обходительностью Цезарь стяжал любовь простонародья, ибо он был более внимателен к каждому, чем можно было ожидать в его возрасте* / *πολλὴ δὲ τῆς περὶ τὰς δεξιώσεις καὶ ὁμιλίας φιλοφροσύνης εὔνοια παρὰ τῶν δημοτῶν ἀπήντα, θεραπευτικοῦ παρ' ἡλικίαν ὄντο*.

Но, хотя поведение Цезаря обеспечило ему симпатии народа, среди римлян были и те, кто понимал, что видимость и сущность в данном случае не совпадают, и что за внешне несерьезным поведением скрываются вполне серьезные намерения. Одним из таких людей был Цицерон, который *считал подозрительной и внушающей опасения деятельность Цезаря, по внешности спокойную, подобно гладкому морю, и распознал в этом человеке смелый и решительный характер, скрывающийся под маской ласковости и веселости*. Ласковость и веселость в данном случае не являются полными аналогами смеха и улыбки, и тем не менее они семантически связаны с близким к ним формами невербального поведения.

Но,– добавлял он,– когда я вижу, как тщательно уложены его волосы и как он почесывает голову одним пальцем, мне всегда кажется, что этот человек не может замышлять такое преступление, как ниспровержение римского государственного строя. Данные слова Плутарх приводит для иллюстрации тезиса errare humanum est, поскольку невербальное поведение Цезаря, связанное с заботой о внешности, обмануло Цицерона, посчитавшего человека, способного на такое несерьезное занятие как забота о прическе неспособным к серьезным делам: *οὔ μοι δοκεῖ πάλιν οὗτος ἄνθρωπος εἰς νοῦν ἂν ἐμβαλέσθαι τηλικοῦτον κακόν, ἀναίρεσιν τῆς Ῥωμαίων πολιτείας*.

Таким образом, Цицерон, усомнившийся, но не понявший до конца подлинных целей Цезаря, по сути мало чем отличается от пиратов, тоже не распознавших за смехом и шутками Цезаря его истинных целей. Пираты считали, что Цезарь не способен их наказать, потому что он пишет и декламирует стихи, то есть «занят всякой ерундой». Цицерон, сам отдавший дань поэтическому творчеству, не посчитал бы занятия стихами «ерундой», он посчитал «ерундой» другое, потому что Цезарь показал ему это «другое», а именно, внимание к собственной внешности. Но важно, что в обоих случаях это «другое» касалось именно невербального поведения, не понятого правильно его противниками, вот почему все они, и Цицерон, и пираты, так в отношении Цезаря ошиблись .

Еще один контекст в продолжение данной темы: когда Цезарь решается на восстановление статуй Мария, его противники кричат, что тот *замышляет тиранию, восстанавливая почести, погребенные законами и постановлениями сената, и что он испытывает народ, желая узнать, готов ли тот, подкупленный его щедростью, покорно терпеть его* ***шутки и затеи*** */ παίζειν τοιαῦτα καὶ καινοτομεῖν*. То есть и в данном случае использована лексика, в смысловом отношении вновь близкая к

смеху, и Плутарх таким образом показывает, что шутки и смех – это не просто штрих к портрету Цезаря, это нечто, что не столько соединяет его с другими, сколько РАЗДЕЛЯЕТ.

Следующий эпизод обычно рассматривается как доказательство честолюбия Цезаря. Однако он интересен и другим. *Рассказывают, что, когда Цезарь перевалил через Альпы и проезжал мимо бедного городка с крайне немногочисленным варварским населением, его приятели спросили со смехом / ὅμα γέλωτι καὶ μετὰ παιδιᾶς*: *Неужели и здесь есть соревнование из-за должностей, споры о первенстве, раздоры среди знати? Что касается меня, – ответил им Цезарь с полной серьезностью, – то я предпочел бы быть первым здесь, чем вторым в Риме*. То есть здесь, напротив показано, как то, что вызывает у друзей Цезаря шутки и смех, у него самого вызывает вполне серьезное отношение. Иными словами, налицо диссонанс: когда Цезарю не до смеха, его приятели готовы смеяться, так как его внутренний мир, его истинные желания скрыты от них. Его не понимают, когда он смеется, но его не понимают те, кто смеется, когда он не смеётся, значит опять-таки смех – это то, что больше разделяет, чем соединяет. Хотя в данном случае это не Цезарь и его противники, а Цезарь и его друзья, важно, что в обоих случаях партнеры по коммуникативной ситуации Цезаря не понимают.

Есть еще контекст, показывающий, как отличается смеховой мир Цезаря и окружающих: *арверны*, – пишет Плутарх,– *и ныне показывают висящий в храме меч Цезаря, захваченный в бою. Он сам впоследствии, увидав этот меч, улыбнулся /ἐμειδίασε/ и, когда его друзья хотели убрать меч, не позволил сделать это, считая приношение священным*. Здесь улыбка Цезаря вновь обнаруживает его превосходство над ситуацией: друзья видят меч, захваченный в бою, то есть они видят только меч проигравшего. Но Цезарь, глядя на меч в храме, видит в нем и священный предмет – значит, это и меч победителя! Видимость и сущность вновь не совпадают, но и понимание ситуации Цезарем и тем, кто находится рядом с ним, тоже не совпадают. И когда это несовпадение исчезнет, когда он и тот, кто рядом с ним, посмотрят на ситуацию с точки зрения смеха *одинаково,* это и приведет Цезаря к гибели. Так, колеблясь после сновидения Кальпурнии, идти ли ему в сенат, Цезарь принимает Децима Брута по прозванию Альбин *пользовавшегося таким доверием Цезаря, что тот записал его вторым наследником в своем завещании. .. Боясь, как бы о заговоре не стало известно, если Цезарь отменит на этот день заседание сената, он начал высмеивать гадателей /τοὺς τε μάντεις ἐχλεύαζε καὶ καθῆπτετο/, говоря, что Цезарь навлечет на себя*

обвинения и упреки в недоброжелательстве со стороны сенаторов, так как создается впечатление, что он издевается над сенатом. Действительно, продолжал он, сенат собрался по предложению Цезаря, и все готовы постановить, чтобы он был провозглашен царем внеиталийских провинций и носил царскую корону, находясь в других землях и морях; если же кто-нибудь объявит уже собравшимся сенаторам, чтобы они разошлись и собрались снова, когда Кальпурнии случится увидеть более благоприятные сны, – что станут тогда говорить недоброжелатели Цезаря. С этими словами Брут взял Цезаря за руку и повел / *ταῦθ' ἅμα λέγων ὁ Βροῦτος ἦγε τῆς χειρὸς λαβόμενος τὸν Καίσαρα*. Здесь Децим Брут «берет за руку» Цезаря не в качестве приветствия, и не в качестве дружеского рукопожатия, не так, как это в событийной реальности пьесы Шекспира, а так, как это имеет место в сновидении Цинны, так как и там и тут за руку ведут колеблющегося и сомневающегося. Этот жест должен придать Цезарю решимость в неоднозначной ситуации, так же точно, как сам Цезарь этим же жестом придавал решимость кормчему при переправе в Брундизий: *Смелей! Ты везешь Цезаря и его счастье*.

Поверив Дециму Бруту, который смеется над гадателями, (в греческом тексте стоит слово, близкое к русскому «прорицатели», или даже «пророки») и стремится тем самым показать абсурдность веры в сновидения и прочую «ерунду», Цезарь в итоге и обрекает себя на гибель. Самого этого слова («ерунда»), конечно, опять нет, но если сказано о том, что что-то может быть осмеяно, то ясно что речь идет не о высоких, не о серьезных вещах. Важно, что в аналогичной сцене пьесы Шекспира этот мотив не только сохранен, но стал еще более выразителен, так как объектом смеха в трагедии Шекспира являются уже не прорицатели, но само сновидение Кальпурнии, из-за которого Цезарь, как и у Плутарха, вначале отказывается идти в сенат. Но только в трагедии Шекспира это показано иначе: Деций (чья роль аналогична роли Децима Брута у Плутарха) отказывается передавать сенату известие о том, что Цезарь не придет: *осмеян буду, когда им передам слова* (пер. М.Зенкевича), *скажи я так – они смеяться станут* (А.Фет), *назови причину, чтобы меня не засмеяли старцы* (А. Величанский). Как видим, при различиях в переводческих трактовках все переводчики сохраняют лексему смеха, представленную в оригинале: *Most mighty Caesar, let me know some cause || lest I be laugh'd at when I tell them so*. Деций, таким образом, в отличие от Децима Брута у Плутарха, говорит не о других, он говорит *о себе* – смеяться будут над ним, над Децием. А он ведь друг

Цезаря! И только после этого он уговаривает Цезаря пойти в сенат, предложив благоприятное, но ложное, как покажут последующие события, толкование сна [7, с. 84]. Но сначала он убедил его с помощью предстоящего смеха сенаторов, для которых вера Цезаря в сны станет одним из комическим моментов. У Шекспира говорится, что осмеян будет Брут, принесший известие о нежелании Цезаря встретиться с сенаторами. У Плутарха – что достойны смеха прорицатели, принесшие весть о неблагоприятных знамениях. Таким образом, при сходстве мотива, значение смеха в пьесе усиливается, поскольку если в биографии смех относится к другим, то в пьесе он по сути относится к самому Цезарю, так как Деций должен передать сенату ЕГО слова. Смысловое и содержательное различие между античным текстом и трагедий в деталях этой сцены, конечно, есть, но важно, что риторические аргументы совпадают: в обоих случаях, и в античном источнике, и в трагедии Шекспира мотив смеха, осмеяния, используется оппонентом для того, чтобы убедить в правоте своей позиции, добиться того, чтобы Цезарь уступил. Он уступает, и – проигрывает. Проигрывает потому, что на этот раз НЕ ОН ПОБЕДИЛ смех, а смех победил его. Только если у Плутарха он уступает, потому что другие (прорицатели) смешны, то у Шекспира – потому что он сам боится ПОКАЗАТЬСЯ СМЕШНЫМ. Но если вера, в сны и знамения, если она была так распространена в древности, почему же тогда уступить ей – значит показаться смешным? Потому что, и это драматургическими средствами показано выразительнее, чем средствами прозаической биографии, тот, кто верит в гадания – уже практически властелин мира, великий полководец, повелитель цивилизованного человечества. Его наследник Август будет назван богом, да и сам он после смерти будет обожествлен. ЕМУ ли страшиться каких-то там снов и знамений? Таким образом, мотив смеха (улыбок) в сне Кальпурнии, не находя прямой параллели в античном источнике (то есть непосредственно в сюжете самого сновидения), имеет смысловые параллели в сюжете биографии Цезаря, в которой мотив смеха имеет свое развитие и свою доминанту. Шекспир не воспроизвел мотив смеха буквально, в том виде, как он представлен в биографии Плутарха, но трансформировал его средствами трагедийной поэтики в наиболее значимом для своего произведения кульминационном моменте. В то же время мотив улыбки, в биографии менее релевантный, в пьесе оказался чрезвычайно выразительным, и выполняющим практически ту же функцию, что в биографии – смех. В биографии показано, как за смехом главного героя скрывается его подлинная позиция, недоступная пони-

манию других. В пьесе показано, как за улыбкой может скрываться нечто такое, что тоже может быть недоступно пониманию других. Правда, показано это иными средствами, чем в биографии, не авторским текстом, а репликами персонажей. И это тем не менее, тоже является свидетельством внимания великого драматурга к античным источникам, которое подтверждается не совпадениями с текстом античного автора, а вниманием к его художественным средствам, одним из которых является изображение невербального поведения персонажа. Текст драмы – это слово персонажей, автор не стремится *изобразить смех* своего героя, в этом Лев Шестов, писавший, что в шекспировском «Юлии Цезаре», «в отличие от «Двенадцатой ночи», где так много искреннего, веселого и беспечного смеха, ни одно из действующих лиц не смеет даже на мгновение улыбнуться» [10, с. 76], почти прав. Казалось бы, велика ли разница – *показать ли* смеющегося или улыбающегося героя или показать героя, говорящего о смехе и улыбках. Но разница есть. Смеющегося героя в пьесе Шекспира действительно нет, но когда говорят *о смехе* или об улыбке персонажи его трагедии, они делают это так, что интерес и опора английского автора на автора античных биографий особенно очевидна. Само по себе это уже давно не нуждается в особых доказательствах [11, с. 29], но ведь «мастерство Шекспира не только в том, что он умеет заставить нас почувствовать атмосферу и характер внешнего действия, сколько в том, как он раскрывает всю сложность жизненных конфликтов и человеческих характеров [12, с. 18]. Мы стремились продемонстрировать, что Шекспир внимателен не только не только к фактам и событиям, описанным в античном произведении, но и к тем его художественным средствам, которые важны для изображения характера трагического героя. Среди них имеют значение не только вербальные приёмы, [13, с. 840], но и невербальные. Среди которых особенно выразительным оказался смех.

Примечания

1. Русский и английский тексты Шекспира цитируются по изданию [3].
2. Хотя лексически жест «взять за руку» у Плутарха имеет соответствия в гомеровских поэмах, где функции его весьма широки [5, с. 34], семантически значение его в биографии сужено.
3. Греческий текст Плутарха цитируется по изданию [9].

Список литературы

1. Теперик Т.Ф. Поэтика невербального поведения в сравнительных жизнеописаниях Плутарха (На материале биографии «Александр») // Национальные

коды в европейской литературе XIX–XXI веков.Коллективная монография. Н. Новгород, 2016. С. 19–28.

2. Крейдлин Г.Е. Невербальная семиотика: язык тела и естественный язык. М.: НЛО, 2002. 581 с.

3. Shakespeare W. Julius Caesar. Юлий Цезарь. / Пер. Н. Карамзина, А. Фета, М. Зенкевича, А. Величанского. Составление, предисловие и комментарий А.Н.Горбунова. М., Радуга, 1998. 301 с.

4. Плутарх. Брут. Избранные биографии. Перевод с древнегреческого под редакцией и с предисловием С.Я.Лурье. Л., 1941. С. 293–319.

5. Теперик Т.Ф. Гомеровский психологизм с точки зрения невербальной семиотики // Литература XX–XXI В веков: итоги и перспективы изучения. XI-е Андреевские чтения, М. С. 28–35.

6. Плутарх. Цезарь. Перевод К Лампсакова и Г. Стратановского // Избранные жизнеописания в двух томах, М., Правда, 1990. Т. I I. С. 436–495.

7. Теперик Т.Ф. Поэтика сновидения в трагедии Шекспира «Юлий Цезарь» и античные источники» // Литература XX века. Итоги и перспективы изучения. IV- е Андреевские чтения. М., 2006, С. 80–85.

8. Мартынова Е.М. Феномен смеха в аномальной коммуникации // Мартынова Е.М. Аберрации невербального общения М., Алеф- пресс, 2015. С. 195–212.

9. Plutarch. Lives, Volume VII: Demosthenes and Cicero. Alexander and Caesar. Translated by Bernadotte Perrin. Loeb Classical Library 99. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1919. 640 p.

10. Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. Париж. Ymca-press, 1971. 228 с.

11. Шведов Ю.Ф. «Юлий Цезарь» Шекспира. М.: Искусство, 1971. 127 с.

12. Аникст А.А. Вильям Шекспир/ / Шекспир В. Трагедии. Сонеты. М., 1968. С. 5–24.

13. Борискина К. В. Особенности драматической техники в пьесе «Юлий Цезарь» Шекспира // Молодой ученый. М., 2013. №12. С. 838–841.

THE MOTIVE OF LAUGHTER IN SHAKESPEARE'S *JULIUS CAESAR* AND ANCIENT SOURCES

T.F. Teperik

The paper deals with depicture of laughter in Shakespeare's "Julius Caesar" in the context of nonverbal behavior poetics, conveyed with the means of dramatic performance. Another context is its connection with the antique sources, first of all Plutarch's "Caesar", where depiction of laughter is an important feature of the literary personage, who is victorious until he starts to dread becoming an object of someone else's laughter. This motive Shakespeare kept, but modified: motive of laughter is transformed to the motive of smile, and becomes one of the tragedy poetics artistic means. Which is proved by its expressiveness in key episodes of the play.

Keywords: motives, personage, biography, genre, tragedy, laughter, image.

5.3. АНТИЧНЫЕ ОБРАЗЫ В ПОЭЗИИ ДЭВИДА ГЕРБЕРТА ЛОУРЕНСА

© М.С. Петросян

Раздел посвящен небольшому, но значительному пласту поэзии Дэвида Герберта Лоуренса, в котором он включает в образный мир стихотворений мотивы античной мифологии. Цель работы: на примере двух стихотворений – «Человек из Тира» и «Баварские генцианы» – определить основные эстетические установки поэта, являющиеся причиной обращения автора к античности. В качестве первой причины представляются теоретические основы поэзии имажизма, находившей широкое поле для работы в верлибре. А в ходе комплексного анализа представленных стихотворений устанавливается, что художественные принципы и эстетические взгляды античности близки мироощущению Лоуренса. В них он находит подтверждение своих главных философских воззрений о связи человека с природой и о важности человеческого тела не менее, чем духа.

Ключевые слова: Дэвид Герберт Лоуренс, поэзия, имажизм, античность, мифы, верлибр.

Кризис в искусстве и в сознании людей, четко обозначившийся к началу XX века, очень ясно проявился и в литературе. Конец XIX века ознаменовал собой и конец культурной эпохи, после которой человечество должно было выйти на какой-то иной уровень, поскольку «человечество вступало в век величайших научно-технических и социальных революций, его сознание, его природа видоизменялись» [1, с. 7]. Уровень этот литераторы видели там же, где и герой пьесы Антона Павловича Чехова «Чайка» – в новых формах. Так, в английской поэзии начала XX века в этом контексте очень важным представляется группа поэтов-имажистов, одновременно «изменивших самый подход к поэтическому слову, сделав его предметом анализа и эксперимента» [1, с. 14] и ощущавших свою неразрывную связь с предшествующими литературными направлениями и эпохами.

Помимо образных и тематических нововведений, особый взгляд у поэтов-имажистов был на ритмико-метрическую организацию стихотворения. Усилия имажистов были направлены «на высвобождение поэзии из плена метрического однообразия и обветшалых рифм, что проявилось в разработке ими теории свободного стиха» [1, с. 19]. Выбор свободного стиха, или верлибра, был обусловлен необходимостью найти подходящую форму для экспериментов в области образного мира стихотворения. Формальная свобода и независимость верлибра открывали перед поэтами широкое пространство для творчества. Интерес к

такой организации произведения возник у поэтов-имажистов из-за увлечения античной поэзией. Теоретики имажизма настаивали на пристальном внимании к древним авторам вообще, рассматривая их как учителей: «Все старые мастера кисти рекомендуют ученикам начинать с копирования шедевров и затем переходить к собственной композиции» [2, с. 347]. И если копирования не происходило, то формальные и образные заимствования имажистов у древних, чаще всего античных, авторов очевидны.

Античность действительно привлекала имажистов больше, чем любая другая культурная эпоха. Поэты призывали не только обратить внимание на форму античного стиха, но и обнаруживали у них идеальные образцы красоты и гармонии. Изображение достоверного, зрительно воспринимаемого образа, желание запечатлеть неуловимо прекрасное и ускользающее в своих стихотворениях, осознание неразрывной связи с природой, всем живым миром, небесными сферами привлекали имажистов. Подобные мотивы широко распространились в литературном поле этих поэтов. Таким образом, литература античности глубоко повлияла на формирование имажистской эстетики, проявилась не только на формальном уровне, но и в образном строе, и в тематических пластах. Так или иначе, к античной литературе обращались все поэты этого направления. Не стал исключением и Дэвид Герберт Лоуренс, не только поддерживающий увлечение имажистов верлибром, но и включающий в ряд своих стихотворений образы из античных мифов.

Действие стихотворения «Человек из Тира» («The Man of Tyre») поэт переносит непосредственно в Грецию. Главным героем становится грек, изображение которого начинается с очевидной иронии над типичным представлением о греческом герое:

The man of Tyre went down to the sea
pondering, for he was Greek, that God is one and all alone
and ever more shall be so… [здесь и далее: 3, с. 417].

Картина моря, на берегу которого о Боге размышляет грек, как насмешка над тем, что все греки – философы, познающие тайны мира на лоне природной стихии. Вопрос, терзающий героя, достаточно серьёзен именно в контексте его национальной принадлежности, ведь языческая мифология греков – одна из самых сильных и известных мифологий в мире, потеснить которую идеей о едином Боге должно было быть совсем непросто. Отказ от богатейшей системы религиозных образов и духовных ценностей, к мотивам и героям которой искусство и литература обращаются и по сей день, – это почва для серьёзных размышле-

ний, тема, достойная глубоких философских исканий. Однако пренебрежительное «ну и так далее» («*ever more shall be so*») в конце первой строфы сразу же снижает духовную значительность всех размышлений героя. И это представляется весьма закономерным в свете последующего повествования, в ходе которого поэт даёт нам описание выходящей из моря обнаженной женщины:

…Oh lovely, lovely with the dark hair piled up, as she went
deeper, deeper down the channel, then rose shallower, shallower
with the full thighs slowly lifting of the wader wading shorewards
and the shoulders pallid with light from the silent sky behind
both breasts dim and mysterious, with the glamorous kindness of twilight between them
and the dim blotch of black maidenhair like an indicator,
giving a message to the man…

Нарочитое подчеркивание физической привлекательности женщины, пробуждающей природные инстинкты в герое, что очевидно при описании определённых частей тела героини, сводит к нулю возникший в первой строфе мотив божественных раздумий. В традиционном христианском понимании поэт сталкивает два противоборствующих начала: духовное и физическое, заставляя героя делать выбор, а если говорить точнее, выражая и свои взгляды на этот конфликт. Финальное высказывание героя демонстрирует позицию героя и автора:

…Lo! God is one god! But here in the twilight
godly and lovely comes Aphrodite out of the sea
towards me!

Принятие существования Афродиты, пусть и только её образа, воплощающего в себе самую великую красоту, при убеждённой вере в единого христианского Бога представляется весьма парадоксальным, если не антиномичным: автор объединяет противоположные, взаимноотрицающиеся стороны в рамках сознания одного человека. Парадоксальность подкрепляется и тонкой иронией: герой, увидев прекрасную женщину, сцепляет руки в восторге, который *лишь Богом мог быть дан* (*he clasped his hands in delight / that could only be god-given*). Иными словами, христианское осознание единого Бога происходит через природное, естественное физическое влечение, воплощенное в образе богини противоположной религиозной системы. Смешение этих двух религиозных систем, одна из которых – дух, а другая – на контрасте – тело, неслучайно, ведь объединение божественного и чувственного – типичный мотив художественного мира Лоуренса. Образ античной богини любви и

красоты Афродиты в этом стихотворении несёт в себе серьёзный идейный посыл философии автора: физическая красота человека, его природное начало, сильнейший инстинкт продолжения рода не низменны и порочны, а наоборот – божественны и естественны: «Бесполезно думать, что можно наложить печать на отношение между мужчиной и женщиной, с тем чтобы сохранить его status quo. С таким же успехом можно было бы попытаться наложить печать на радугу или дождь» [4, с. 458]. В единении тела и души поэт видит истину, единственный возможный способ постижения мира, взаимодействия с ним. Исследователь творчества Лоуренса Тони Слейд отмечает, что именно физическое сближение людей было важным для поэта, потому что «это был единственный шанс цивилизованного человека восстановить связь с великой природой, а следовательно, с реальностью» [5, с. 25]. Таким образом, в своём, на первый взгляд, ироничном и несерьёзном стихотворении Лоуренс создаёт образ греческого философа, познавшего истину, осознавшего тайну мира и сущность Бога, несущего те идеи, которые были близки самому поэту.

Красота, природа, страсть – основные понятия, отражающие художественный мир поэзии Лоуренса. Характерный для античной литературы приём единения природного и эмоционального фонов произведения находит своё развитие не только в романтической поэзии, но и в имажистской, что удачно вписывается в художественно-эстетическую парадигму Лоуренса. Так, в стихотворении «Баварские генцианы» («Bavarian Gentians») создаётся любимый Лоуренсом природный образ цветка, который раскрывает своё значение благодаря семантическому полю мифологического сюжета о Персефоне и её муже, которого поэт намеренно называет не греческим именем Аид, а римским – Плутон, указывая на некую мифологическую универсальность этой истории.

Bavarian gentians, tall and dark, but dark
darkening the daytime, torch-like with the smoking blueness of
Pluto's gloom… [здесь и далее: 3, с. 433].

Тёмно-синий цветок становится факелом тьмы, излучающим не дневной, привычный нам свет, а наоборот, затемняющий светлое время, отсылающий сознание героя к образам подземного царства Плутона-Аида. Здесь, как и других произведениях Лоуренса, в образе хрупкого, но яркого цветка заключена не только красота. Цветок превращается в проводник, «освещающий» тёмной дымкой путь героя в подземное царство:

…let me guide myself with the blue, forked torch of a flower

down the darker and darker stairs, where blue is darkened on blueness
down the way Persephone goes, just now…

Старый миф, так понятно и доступно объясняющий древним грекам смену холодных и тёплых времён года, для Лоуренса открывается в иной плоскости: для него это прежде всего история любви и страсти. Аид похищает Персефону, горячо влюбившись, он обманывает её из-за поглощающей его сознание и чувства любви. Страсть в декорациях царства мёртвых, столь же печальна, сколь прекрасна, как и генциана, «горящая» своим темным светом. «Связной символ, который сначала кажется обычным темно-синим цветком, центральной метафорой природы, медленно растворяется в теневую линию между жизнью и смертью» [6, с. 299]. Цветок, в единстве со своим природным началом, становится символом этой красоты, страсти и любви, являющихся неразрывным целым в мировой картине Лоуренса. И это происходит благодаря включению в образный пласт стихотворения образов античного мир.

Учитывая жизненные и эстетические установки Лоуренса, его обращение к античности в этом стихотворении и во всём творчестве вообще вполне понятно: древнегреческие идеалы красоты и доблести, воплощенные в образе сильного, красивого атлета, их интерес прежде всего к красоте человеческого тела близки мироощущению поэта. В античных образах Лоуренс находит подтверждение и доказательство своих основных идейных посылов.

Список литературы

1. Ионкис Г.Э. Английская поэзия 20 века. М., 1980. 200 с.
2. Паунд Э. Взгляд назад // Антология имажизма под ред. Кудрявицкого А. М., 2001. С. 10.
3. Complete Poems by Lawrence V.4. Sydney, 2008. 545 p.
4. Лоуренс Д.Г. Мораль и роман // Лоуренс Д.Г. Меня никто не любит. М., 2011. С. 8.
5. Slade T. D.H. Lawrence. L., 1977. 128 p.
6. Gilbert S.M. Acts of Attention. L., 1972. 328 p.
7. The Collected Letters of D.H. Lawrence. NY, 1962. 1307 p.

ANTIQUE IMAGES IN DAVID HERBERT LAWRENCE'S POETRY

M.S. Petrosyan

The article focuses on the small but significant part of David Herbert Lawrence's poetry where he uses images and motifs from antique mythology. The goal of this study is to analyze two of his poems (*The Man of Tyre* and *Bavarian Gentians*) and

determine the aesthetic principles which became the reason for his appeal to antiquity. First of all it is the theoretical basis of Imagism: the Imagist poets preferred to use free verse as well as antique poets. The complex analysis of Lawrence's poems also reveals that antique principles were close to his own world perception. He has found there a confirmation of his views about the bond which human shares with the nature and the importance of both human's body and spirit.

Keywords: David Herbert Lawrence, poetry, Imagism, antiquity, myth, free verse.

5.4. «ЖИВАЯ ВИЗАНТИЯ»: ГРЕЧЕСКИЙ МИР В РОМАНЕ «ОДИССЕЙ ПОЛИХРОНИАДЕС» К. Н. ЛЕОНТЬЕВА[1]

© Д.С. Кунильская

Цель настоящего исследования – анализ модели греческого мира в романе «Одиссей Полихрониадес» в контексте византийской традиции. Направление исследования обусловливает выбор культурно-исторического, биографического подходов к анализу литературных явлений. В статье устанавливается влияние византизма (особой культурной концепции Леонтьева) на поэтику романа. Повествовательная организация романа выстраивается как проповедь, нравоучение. Анализ модели христианского мира в романе выявляет важную особенность: законы lex credendi обеспечивают основу «правильного» существования человека. По Леонтьеву, законы жизни объективны, ясны, они положены в основу эпического миросозерцания греков. Подобная модель греческого мира транслирует пример положительно-идеального устроения жизни на Востоке. Сохраненная греками «Византия», при условии давления извне (Турция) обеспечивает преемственность благочестия, благоверия.

Ключевые слова: К. Н. Леонтьев, греческий мир, «Одиссей Полихрониадес», византизм.

Цикл «Из жизни христиан в Турции» (1868−1876) для К. Н. Леонтьева ознаменовал новый этап в его творчестве. В своей биографии «Моя литературная судьба» автор писал: «Вкус мой сформировался <…> давно, но как творец я никак не мог долго даже и приблизиться к тому идеалу, которого жаждал. Ему удовлетворяют до известной степени только мои Восточные повести…» [12, с. 128]. На уровне стиля, тематики, об-

[1] Статья издается в рамках реализации комплекса мероприятий Программы стратегического развития ПетрГУ на 2012-2016 гг. по подпроекту «SCANDICA: культурные конвергенции».

разного ряда в этом цикле («Восточные повести» - авторское название цикла) реализован эстетический идеал Леонтьева.

Роман «Одиссей Полихрониадес» – самое объемное произведение в цикле. В канву вымышленного сюжета романа вплетаются события, люди, имевшие под собой реальную основу. И это значимо для автора: автобиографический компонент оставался знаковой чертой художественного метода писателя [11, с. 946].

Роман рассказывает о жизни, точнее об одном годе из жизни, загорского грека Одиссея Полихрониадеса, его постепенном взрослении. О. Л. Фетисенко отмечает особый колорит, благочестивую атмосферу, которая царит на страницах романа: «В романе все – впервые так явно у Леонтьева – пронизано мыслью о Промысле Божием. Появляются ссылки на Святых Отцов (мир, открывшейся Леонтьеву на Афоне), евангельские цитаты и реминисценции. Описываются церковные службы <…>» [17, с. 104]. К. Н. Леонтьев был хорошо знаком с византийской литературой. Консервативный автор отмечал: «Я две самые лучшие свои вещи, роман и не-роман («Одиссея» и «Византизм и славянство»), написал после 1 ½ года общения с афонскими монахами, чтения аскетических писателей и жесточайшей плотской и духовной борьбы с самим собою?» [9, с. 318].

В своих письмах к Т. И. Филиппову Леонтьев приводит неточные цитаты из творений Василия Великого, Андрея Критского, Иоанна Лествичника, Варсануфия Великого [16]. О своем пребывании на Афоне писатель замечает: «Я многому научился и многое забыл. – Я понял вещи, которые мне прежде были странны и чужды <…>. Я многое видел и многое прочел» [13, с. 132]. В комментариях к четвертому тому полного собрания сочинений указываются византийские авторы, цитаты из которых появляются на страницах романа. Это св. Иоанн Дамаскин, Блаженный Августин, Онуфрий Великий, Иоанн Златоуст, св. Исаак Сирин, св преп. Макарий Великий [11, с. 943–1027]. Ценил особо писатель Исаака Сирина: «Исаак Сирин выше, глубже других, сходных с ним писателей. В нем есть какая-то особая мистическая музыка… Авва Дорофей и даже Иоанн Лествичник попроще, подоступнее; они полезны неопытным и менее ученым людям. <…> Исаак Сирин глубже («гуще», как говорил, улыбаясь, покойный Климент)…» [12, с. 125].

Одна из особенностей византийской литературы – «постепенный отказ от изображения сложности и противоречивости природы человека в пользу парадигматического идеала» [8, с. 137]. Парадигматический идеал Леонтьева связан с бытием греческого мира. Образ Одиссея, его семьи, духовных учителей в авторском понимании являет «духовную ат-

мосферу личностного бытия, предстояния человека Богу» [4, с. 325]. И если «Илиада» Гомера выражает «мировое и всемирно историческое» [4, с. 325], то картина быта православных христиан на мусульманском востоке, по Леонтьеву, это надежда на сохранение и восстановление человеческой личности от общего эгалитарно-либерального процесса разрушения человечества.

Место действия в романе – Эпир, область на западе Греции. Леонтьев называет Эпир «полугомерическим»: в этом месте еще складывают эпические песни [13, с. 277]. Вместе с живой традицией старины Эпир наполнен множеством маленьких монастырей [13, с. 195]. Сам Одиссей описывает Эпир как место известное всей Греции: «Всюду мы учим и всюду мы учимся; всюду мы лечим; всюду мы торгуем, пишем, строим, богатеем <…> » [11, с. 9]. Сочетание учености, духа торговли, патриархальности делает это место необыкновенным для автора цикла. Леонтьев выстраивает, опираясь на этнографические данные, собственный опыт, модель греческого мира. Одна из характерных черт, присущих новогреческому обществу, – это унаследованный и сохраненный византизм.

Византизм для писателя – это «особого рода образованность или культура» [13, с. 300]. Византизм, как полагал консервативный мыслитель, «в государстве значит – самодержавие. В религии он значит христианство с определенными чертами, отличающими его от западных церквей, от ересей, от расколов. В нравственном мире мы знаем, что византийский идеал не имеет того высокого и во многих случаях крайне преувеличенного понятия о земной личности человеческой, которое внесено германским феодализмом…» [13, с. 300–301].

Византизм привлекал Леонтьева своей организованностью, иерархичностью. Б. Адрианов указывает на эту особенность мыслителя: «Византизм в понимании Леонтьева – это не столько особая культура, склад чувств, мыслей и всей жизни, которую Россия унаследовала от Византии (как понимал это Н. Н. Страхов), сколько глубокая иерархичность всего жизненного уклада Византии <…> которая была воспринята Русью <…> что выразилось в создании глубокой, сложной, разветвленной и разнообразной культуры» [7, с. 8]. В. А. Котельников в своем философском исследовании творчества Леонтьева отмечает особенность восприятия писателем мира – «предмета переживания и иерархического упорядочивания» [15, с. 765]. Порядок мировой истории переживается Леонтьевым как цепь непрерывного развития и упадка цивилизаций, отдельных государств. Этот процесс у Леонтьева совмещается с идеями покорности, подчинения, земной аскезы[1].

Развитие таких идей связано с историей Византийской Церкви и, конкретнее, с разработкой богослужения, «системы богопопочитания»: «Пока не взялись греки и преимущественно на греческом языке за догматические определения и за выработку богослужения, – Христианство, хотя и широко разлитое, оставалось еще в весьма неопределенном виде и могло (судя по-человечески!) разбиться на ручьи и иссякнуть» [15, с. 168–169]. Взгляды Леонтьева, концепция византизма находят отражение на страницах романа «Одиссей Полихрониадес».

Семья Георгия Полихрониадеса, отца Одиссея, их быт являются в большей степени объектами эстетического любования. Сочетание мудрости и простоты Леонтьев находил характерной особенностью греков. Одиссей является выражением греческого патриархального начала, представителем народа, сохранившего оригинальное, непосредственное, свои «детские черты», что было особенно дорого автору романа. Леонтьев писал господину Ону (знакомому по консульству греку, который комментировал его сочинение), что «поэзия чувств моего «Одиссея» и других лиц не должна находиться в противоречии с этнографическими фактами. – Поэзия чувств, если местный характер ее верно схвачен, – есть, пожалуй, высший род этнографии» [11, с. 834].

При всей внешней патриархальной простоте образа Одиссея, его речевое оформление предстает достаточно сложным. Кроме ритуальности, орнаментальности языка, присущим архаичному сознанию, в нем проступают национальные черты красочности, цветистости. Живописность, театральность отличают древнюю культуру восточного средиземноморья. В них есть черты инфантильно-родового сознания: употребление уменьшительно-ласкательных форм. Вот как бабушка Евгенко в романе дает наставления Одиссею: «Э! Одиссей, и так хорошо. Оставайся, дитятко, с нами… Будешь учителем. Малым всем деточкам нашим станешь Божии вещи объяснят… [4, с. 834].

Речь греческих героев можно прокомментировать, опираясь на традицию новозаветную: «Язык ранневизантийской сакральной словесности, как и ее предшественников, начиная с Нового Завета, – объясняет в своей работе С. С. Аверинцев, – отмечен одной чертой, которую поистине можно назвать “детской”, чуть ли не “ребячливой”, и в то же время “старческой”, только не “мужеской”: обилием уменьшительных форм. Христианский автор редко когда скажет “книга” (βίβλος) – все чаще “книжка” (βίβλιον), даже “книжечка” (βίβλαρίδιον <…> Евангельская эпоха открыла нам, что «не ребенок должен учиться у взрослого – взрослые должны учиться у детей, уподобиться детям, повернуться к

тому, от чего они отвернулись, выходя из детства. Образ дитяти – норма человеческого существования как такового» [1, с. 172, 181]. Образ юноши Одиссея выстраивается именно в контексте ранневизантийском, как видим, совпадающим с образом мира греков XIX века.

При этом следует отметить, что Одиссей не идеальный герой для писателя. Образ Одиссея, по мнению Ю. Иваска, это «зеркало, подставленное Леонтьевым перед своим автоидеалом» Благовым [6, с. 378].

Леонтьев отмечал: «Героя я выбрал неудобного: красивого и умного юношу, загорского купеческого сына, но боязливого, осторожного, часто хитрого, в одно и то же время и расчетливого, и поэта, как многие греки» [12, с. 73, 74]. Несмотря на живописную картину патриархального мира православных христиан, в романе нетрудно разглядеть присутствие античной традиции. Многочисленные упоминания мифологических существ, легендарных героев, древних авторов, политических деятелей привносят в текст романа особый колорит. Напомним, что для культуры Византии, особенно ранней, очень характерно смешение двух, казалось бы, противоположных традиций. Это также наследуется новогреческой культурой: благочестивый кавасс русского посольства Маноли называется Одиссеем «древним оплитом, грядущим на брань за отчизну» [11, с. 87], а помощница по хозяйству Гайдуша, женщина страстная, умная, именуется «Пифией» [11, с. 556]. В структуре текста подобные метафорические сравнения делают образ осязаемым, выпуклым, или, выражаясь языком Леонтьева, «горельефным»[2]. Принцип изображения героев остается неизменным – функции персонажа становятся именованием. Данная автором характеристика лишена внутреннего напряжения и служит для внешнего украшения, стилизации.

Ритуальность, орнаментальность присуща греческим героям К. Леонтьева. П. П. Гайденко, раскрывая тему «византийского христианства» Леонтьева, отмечает огромное значение, которое мыслитель придавал ритуалу, обряду[3]. «Восточно-жреческая» Византия в основу своей государственности положила религию – православное христианство. Связь между правом и теологией всегда была тесна, законы «lex credendi» («как должно веровать») были в основе «вероопределения» [1, с. 28].

Автор вводит в сюжет романа «ссылки на Святых Отцов (мир, открывшейся Леонтьеву на Афоне), евангельские цитаты и реминисценции», цитаты из церковных служб, православных молитв и т.д. [17, с. 104]. Повествовательная организация романа выстраивается как проповедь, нравоучение. В текст романа Леонтьев вводит понятие «истинное

христианство», раскрывая его как в монологах персонажей, так и в авторских отступлениях[4]. Цитаты, реминисценции архаизируют стиль романа и служат для воссоздания патриархального мира Византии, «сохраненного под дамокловым мечом турок» [17, с. 103, 104]. По Леонтьеву, «основа Христианства, *прежде всего*, в правильной вере, в правильном отношении *к догмату*» [14, с. 417]. Моделирование христианского мира в романе означает воссоздание православного обряда, канона в его структуре.

Очевидно, что роман является программным для Леонтьева, так как в нем в художественной форме реализуется «проповедь обретенной автором веры» (О. Л. Фетисенко).

К. Н. Леонтьев резко отрицательно оценивает позднее творчество Л.Н. Толстого[5], однако концепция романа «Одиссей Полихрониадес» сопоставима как раз именно с этим периодом творчества великого романиста. Схожесть двух романов заключается в принципе отображения реальности. В основу обоих художественных текстов положен идеологический тезис «о желанном и должном устройстве» (М. М. Бахтин). С точки зрения этого тезиса «дается критика» «общественных форм и отношений». У Толстого это относится непосредственно к русскому миру, у Леонтьева – к миру новогреческому. Критика «сопровождается непосредственными доказательствами тезисов в форме отвлеченных рассуждений, проповеди, попытками изображения утопического идеала» [3, с. 106]. Разная по наполненности и содержанию идея у Леонтьева и Толстого становится «принципом самого видения и изображения» реального мира [3, с. 106].

Образы греков наделяются автором особой пластичностью, но не динамикой. Функция художественных образов греческих православных христиан – демонстрация положительно-прекрасного начала, взглядов Леонтьева.

Структура христианского мира в Турции остается монолитной, иерархичной. Глубинная связь античного мира и Византии в романе осознается бытием героев – «устойчивым и твердым, как пластическое изваяние». В романе Леонтьева очень четко обозначены законы «правильного» существования человека. Человеческие отношения подчиняются общим принципам: так реализуется в тексте модель новогреческой культуры. Сохраненная греками «Византия» обеспечивает преемственность благочестия, благоверия, но только при условии давления извне. Законы жизни объективны, ясны, они положены в основу эпического миросозерцания греков.

Примечания

1. Эстетика подобия, возникающая в художественном творчестве К. Н. Леонтьева отчетливо соотносится с идеей упорядочивания внешней и внутренней реальности. В византийском мире космологический принцип оказывается аналогом церковной дисциплины. «Каждое слово о реальности мирового порядка превращается в притчу и аллегорию о желательности порядка человеческого, общественного, причем последний мыслится в формах иерархии «закон *подчинения*» – авторитарный принцип» [1, с. 90, 91]. Сила, проявляющаяся в авторитарности, становится одним из главных мотивов, формирующих эстетику идеального героя К. Н. Леонтьева.

2. К. Н. Леонтьев, разбирая роман «Война и мир» Л. Н. Толстого в статье «Анализ, стиль и веяние», прибегает к «архитектурно-скульптурным терминам» (С. Г. Бочаров): «Все в 12-м году, *за исключением государственного патриотизма*, было выражено в жизни русского общества побледнее, послабее, попроще, поплоще (не плохо, а плоско), так сказать, *побарельефнее*, чем в эпоху Крымской войны. К 50-м годам сила государственного патриотизма много *понизилась*, но все другие психические и умственные запасы общества возросли донельзя <…> . Все было в запасе, все было уже разнообразно и *горельефно*…»[10, с. 139].

3. «Ритуализм антипсихологичен и антирефлективен; он есть форма выражения того, что еще не опосредовано индивидуальным сознанием, а потому имеет ярко выраженный стиль. Ведь стиль, как отметил Леонтьев, выражает бессознательное, чем сознательное («сознательный» стиль – это уже стилизация), а бессознательное воплощается *во внешних приемах*. Рефлексия, отрицание в первую очередь направлены против ритуала. До тех пор пока ритуал остается непосредственным, невинным, ритуально-внешнее противостоит рефлектированно-внутреннему, опосредованному сознанием индивида, тому, что не хочет, да и не может уже быть выражено в ритуально – обрядовых действиях. Тут звучит вторая тема леонтьевского творчества, резко диссонирующая с его эстетическим романтизмом, а именно его «византийское христианство»» [5, с. 183].

4. В романе, сосуществуют два плана. Один из них раскрывает жизнь, точнее год из жизни, семнадцатилетнего Одиссея. О событиях, происходящих в романе, мы узнаем из писем взрослого Одиссея к своему молодому другу, греку, получающему образование в Афинах. Голос взрослого Одиссея постоянно подчеркивает дистанцию, которая разделяет его, опытного, мудрого человека, от «молодого, глупого» загорского юноши. Вместе с тем, именного голосу взрослого Одиссею принадлежит значимая цитата-припоминание из Св. Исаака Сирина, особенно чтимого Леонтьевым. Образ Одиссея, автора писем, подчеркивает и усиливает проповедническую тональность романа. Часто авторские ремарки в письмах играют роль «нравоучительных» вставок, «благочестивых поправок.

5. «Тот Лев – живой и могучий; а этот, этот – что такое?.. Что он – искусный притворщик или человек искренний, но впавший в какое-то своего рода

умственное детство?.. Трудно решить… Расчет, однако, верный *на рационалистическое слабоумие читателей*!» [14, с. 305].

Список литературы

1. Аверинцев С.С. Античная риторика и судьбы античного рационализма. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. 448 с.
2. Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Coda, 1997. 343 с.
3. Бахтин. М. М. Литературно-критические статьи. М.: Худ. литература, 1986. 543 с.
4. Башкиров Д. Л. «Воплощение идеального» в русской литературе конца XVII – начала XX века и традиции восточнославянской письменности. Минск: БГУ, 2012. 367 с.
5. Гайденко П. П. Владимир Соловьев и философия Серебряного века. М.: Прогресс-Традиция, 2001. 472 с.
6. К. Н. Леонтьев: pro et contra. Кн. 2. СПб.: РХГИ, 1995. 704 с.
7. Константин Леонтьев, наш современник. СПб.: Издательство Чернышева 1993. 464 с.
8. Культура Византии VII–XII в. М.: Издательство «Наука», 1989. 680 с.
9. Леонтьев К.Н. Избранные письма. 1854–1891. СПб.: Пушкинский фонд, 1993. 637 с.
10. Леонтьев К. Н. О романах гр. Л. Н. Толстого. М.: Книготорговое товарищество «Культура», 1911. 152 с.
11. Леонтьев К. Н. Полн. собр. соч. и писем: в 12 т. СПб.: Издательство «Владимир Даль», 2002. Т. 4. 1048 с.
12. Леонтьев К. Н. Полн. собр. соч. и писем: в 12 т. СПб.: Издательство «Владимир Даль», 2003. Т. 6(1). 824 с.
13. Леонтьев К. Н. Полн. собр. соч. и писем: в 12 т. СПб.: Издательство «Владимир Даль», 2005. Т. 7(1). 560 с.
14. Леонтьев К. Н. Полн. собр. соч. и писем: в 12 т. СПб.: Издательство «Владимир Даль», 2007. Т. 8(1). 639 с.
15. Леонтьев К. Н. Полн. собр. соч. и писем: в 12 т. СПб.: Издательство «Владимир Даль», 2009. Т. 8(2). 1407 с.
16. Пророки Византизма: Переписка К. Н. Леонтьева и Т. И. Филиппова (1875–1891). СПб.: Издательство «Пушкинский дом», 2012. 728 с.
17. Фетисенко О. Л. Гептастилисты. Константин Леонтьев, его собеседники и ученики: (Идеи русского консерватизма в литературно-художественных и публицистических практиках второй половины XIX века – первой четверти XX века). – СПб.: Издательство «Пушкинский дом», 2012. 784 с.

«LIVING BYZANTIUM»: THE GREEK WORLD IN K.N. LEONTIEV'S NOVEL *ODYSSEUS POLICHRONIADES*

D.S. Kunilskaya

The purpose of the present article is to suggest and analyze the model of the Greek world in the novel *Odysseus Polichroniades* by K. N. Leontiev in the context of Byzantine tradition. The direction of this research is conditioned by culture-historical, biographical approaches to the analysis of literary phenomena. The influence of Byzantizm (special culture conception of Leontiev) is established in the novel *Odysseus Polichroniades*. The novel has a strictly predicent moralizing basis. So the analysis of Orthodox model focuses on an important accent in the *Odysseus Polichroniades*. "Lex credendi", the main principles of Leontiev poetic, determine the right way of people's existence. According to Leontiev, the laws of life are plain and objective. This is what is meant by epic Greek world view. It follows from the claim that this model is a positive example of ideal life on the East because "Byzantium" preserved by the Greek brings continuity to the way of life.

Keywords: K. N. Leontiev, the Greek world, *Odysseus Polichroniades*, byzantism.

5.5. МЕНАДЫ: ВИРТУОЗНАЯ ИГРА В ИНТЕРЬЕРАХ «ГАСТРОНОМИЧЕСКОГО ЭТЮДА» Х. КОРТАСАРА «МЕНАДЫ»

© А.Н. Гайворонская-Кантомирова, К.М. Харланова

Обращение к рассказу «Менады» позволило определить особенности манеры письма Кортасара-новеллиста. Утверждая, что литературное творчество является для него игрой, писатель приглашает на свою «творческую кухню». Рассказ «Менады», включенный в сборник «Конец игры», привлекает возможностью раскрыть творческую тайну писателя, владея мифологическим «шифром» – символикой образа менад. Исследование семантики художественных образов произведения позволило сделать вывод о том, что мифологическая линия оказывается только нитью «поверхностного натяжения», под которой пульсирует глубинное многоуровневое колебание смыслов, однозначная трактовка которых невозможна, а следовательно, невозможно описать и правила игры, к которой приглашает писатель.

Ключевые слова: рассказ; сюжет; игра; художественное пространство; символ; миф; фантастика; реальность.

Известно, что Х. Кортасар, тщательно продумывавший структуру сборников своих рассказов, не только определял, какие именно произведения включить в содержание, но и располагал их в определенной

последовательности. Названия сборникам дают произведения, в которых семантически скрепляющая все рассказы идея получает самое яркое и мощное воплощение.

Сборник «Конец игры» одноименным рассказом завершается, и весь корпус новелл как бы подготавливает читателя к финальному перелому, задает определённое настроение, воскрешает множественные ассоциативные связи с уже знакомыми текстами автора. Известный биограф и исследователь творчества Х. Кортасара М. Эрраес замечает, что сборник приобрел свой окончательный вид в 1964 году (первое издание состоялось в 1956), объединив под одной обложкой 18 рассказов. В них «присутствует отличающая автора "кортасаровская" манера письма, которая возникла уже в «Бестиарии» и которая с этих пор, в большей или меньшей степени, будет ему свойственна: равновесие фантастического и реального («Аксолотль»), абсолютная относительность времени, которое воспринимается в духе Аристотеля («Ночью на спине, лицом кверху»); литературный эксперимент в чистом виде, в данном случае в виде метаповествования («Непрерывность парков»), исследование проблематики индивидуализма («Менады»), настойчивое обращение к сюжетам из мира детства («Конец игры») или та или иная сюжетно-тематическая ось, наиболее для него типичная» [1]. Естественная среда, в которой комфортно такой манере письма – игра, правила которой меняются в каждой истории и, не сформулированные автором в начале, не становятся понятными, но принимаются уже по ходу развития действий, когда читатель сам оказывается непосредственным участником этой игры. Писатель признавал, что «игра занимает важное место в человеческом существовании» [2, с. 190], а все его творчество – тоже игра: «литература всегда была для меня сферой игровой деятельности... Мне она кажется самой серьезной игрой» [3, с. 296–297]. В то же время, утверждая, что от игры никогда не откажется, Х. Кортасар заверял: «Когда я пишу, я никогда не знаю, чем всё кончится. Во мне лишь зреет некая смутная идея, но рассказ обычно завершается совсем не так, как я предполагал» [2, с. 182]. Писатель характеризует рассказ как самостоятельную духовную субстанцию: «рассказ – это нечто, лишь пропущенное сквозь меня, меня использующее. Иначе говоря, рассказ использует Хулио Кортасара, чтобы стать рассказом. <...> Какие силы здесь действуют? Вот этого я объяснить <...> не могу» [2, с. 182]. Таким образом автор дает понять, что правила игры устанавливает не он, что он, как и читатель, соучастник игры. В словах Х. Кортасара можно уловить ноты лукавства – фокусником писателя называет В. Андреев в статье «Про-

странственное чутье времени»: «…он словно бы открывает читателю тайны своего искусства (*читатель – мой сообщник*), но в том-то и фокус, что тайна так и остается тайной. А автор наблюдает за нами, за нашей реакцией и посмеивается себе в усы – реальные или вымышленные…» [4]. Андреев определяет мотивацию к согласию читателя на участие в игре не только увлекательностью «сценария», но и стремлением проникнуть на «творческую кухню» Х. Кортасара [4].

Рассказ «Менады» в этом смысле оказывается одним из самых «многообещающих». Он представляется настоящим «гастрономическим этюдом», а характерные группы слов, сравнений, образы действительно позволяют почувствовать себя на «творческой кухне»: иллюзия максимального сближения вовлекает в процесс «поглощения», при котором важно раскрыть интригу – как это «приготовлено».

Само название рассказа подготавливает к восприятию содержания в мифологическом ключе. Символический код становится номеном в «меню». Читатель может ожидать, предвкушать, представлять из чего и как.

В начале рассказа обыгрывается семантическая двойственность категории «вкус». Получается своеобразный микс гастрономического и эстетического. Рассказ открывается упоминанием о театральной программке на бумаге *кремового* цвета, которая благодаря метафоре приобретает очертания меню: *Я глянул в программку – чем нас сегодня угощают?* [5, с. 48]. Далее следуют названия музыкальных произведений, к последнему из которых примыкает собирательно-номинативная характеристика: *А затем главное блюдо – Бетховен, этакий основательный вибромассаж* [5, с. 49]. Автор дает отрицательную характеристику эстетическому вкусу собравшихся слушателей, которые *предпочтут плохое хорошему, лишь бы знакомо и привычно* (*в концертной программе откровенный произвол по части эстетики*; *Только со скуки можно притащиться на концерт, где после Штрауса* ***дают*** *Дебюсси и следом – Бетховена*), компенсируя ущербность эстетики физиологической удовлетворенностью (*Глупо нарушать их спокойствие и пищеварение* [5, с. 49]). Рассказчик дает понять, что существование одного за счет другого – сложившаяся традиция (*Ведь еще десять лет назад в этом городе не подымались выше «Травиаты» и увертюры к «Гуарани»* [5, с. 49–50]); а весь механизм взаимодействия напоминает принцип сообщающихся сосудов. Точка перехода «вкусовых» доминант не фиксируется, и это соединение – первый фрагмент интеллектуального «квеста», предлагаемого Х. Кортасаром. Пока же читатель пытался оглядеться на этой

«кухне», рассказчик незаметно сделал его своим «сообщником» – для этого достаточно мыслей об эстетической безвкусице и негласно определённой роли гостя, которому показывают городские достопримечательности и рассказывают о культурной истории города. С этого момента читатель уже в игре.

Таким образом, само концертное действо должно стать процессом приготовления вожделенных блюд, Маэстро – шеф-поваром. Описание «проголодавшейся» толпы вполне конкретно: *в начале концертного сезона публика щедра на аплодисменты и хлопает, не жалея ладоней* [5, с. 50]. Становятся очевидными уплотнение воздуха, нарастание температуры (*раскрасневшиеся* дочери Эпифании, *воспалённые лица*; *потные шеи*; *Кайо <...> глотал содовую, как одуревший от жажды верблюд*; *попросил вместо обычной двойную порцию содовой* [5 с. 54]) – явления, сопутствующие приготовлению пищи на кухне. Получив представление о «правилах» игры в сгущенном и разогретом пространстве, читатель постепенно перестает удивляться все ускоряющемуся перетеканию энергетики из одной вкусовой категории в другую, принимая это как часть задуманного автором плана.

Писатель несколько раз акцентирует внимание на «пятерке», традиционно связанной с гармоничностью и целостностью мироощущения, с пятью чувствами, которые представляют пять «форм» материи [по: 6, с. 577]. Речь идет об упоминании Пятой симфонии Бетховена (вызвавшей в итоге роковой шквал эмоций), и о том, что сам концерт проходит по случаю пятилетия оркестра. Ещё более символично упоминание о серебряной свадьбе Маэстро с Музыкой (пятью пять). Указав в программе Пятую симфонию, Кортасар намекает на наличие второго плана (*прекрасный* ***символ*** *победы* [5, с. 49]), раскрывающегося постепенно не только всеобщим признанием гениальности Маэстро, но торжеством совершенного (во всех ощущениях) восприятия происходящего – максимально обострены звуки, краски, запахи, становящиеся ускорителями сюжетного развития. Поэтому вполне органично воспринимается нарастающий восторг публики – Кортасар создает ситуацию, при которой индивидуальное сознание не способно противостоять общей лавине (*Бесконечные «браво» – обычно они звучат обособленно, выражая чьё-то индивидуальное мнение, – неслись отовсюду* [5, с. 56]). Вырваться из потока нельзя – не случайно рассказчик, чувствующий себя «энтомологом», вне игры, все-таки втягивается в общее безумство: *Я и сам не устоял перед звуковым натиском <...> и хлопал до боли в ладонях*; *я больше не мог оставаться наблюдателем и, уже чувствуя себя при-*

частным к этому беснованию меломанов, помчался к сцене [5, с. 56; 62]. Продолжая развивать этот сюжетный вектор, писатель как бы раскручивает спираль, по которой затягивает в мифологическую воронку, отсылая читателя к мифу о гибели Орфея (публика в буквальном смысле съедает Маэстро).

Однако эта линия предсказуема изначально. Возникает иллюзия, будто писатель пригласил нас на свою «творческую кухню» только для того, чтобы показать, как он будет интерпретировать известный мифологический сюжет, а суть работы мастера – в умении добавить приправы.

Между тем в самом начале рассказа наметилась, а затем стала активно развиваться еще одна «гастрономическая» линия. Она прикрепляется к эпизоду беседы рассказчика с сеньорой Джонатан, точнее, к двум ее замечаниям: *Он создал не только оркестр, но и достойную публику* и *Иногда мне кажется, что он должен дирижировать лицом к публике, ведь мы в известном смысле тоже его музыканты* [5, с. 50]. Маэстро «готовит» не только шедевры, носящие имена великих музыкантов. Он «готовит» «достойную» публику.

Необходимо вернуться к описанию роли Маэстро в культурной жизни города: *Маэстро попал к нам по контракту с каким-то бойким импресарио, и вот создал очень и очень неплохой оркестр. Потихоньку он привадил нас к Брамсу, Малеру, к импрессионистам, Штраусу и Мусоргскому. На первых порах владельцы абонементов открыто выказывали свое недовольство нашему Маэстро, и он, подобрав паруса, разбавил свои концерты отрывками из опер* [5, с. 50], позволяющему понять, что сам процесс «приручения» подобен приготовлению, подбору ингредиентов и пропорций для достижения наилучшего вкуса. Юбилейный концерт оказывается мистерией создания главных «кулинарных» шедевров.

И действительно, по ходу концерта читатель может увидеть эти блюда на той или иной стадии приготовления. Вот дочери Эпифании, которые, встретившись с рассказчиком в антракте, *разом закудахтали*. Вот люди на галерке и балконах – *сплошная черная масса, будто мухи в банке из-под варенья* [5, с. 55]. После звучания «Моря» Дебюсси появляется характерное сравнение людей с креветками: *Влажная вязкая духота и общий ажиотаж превратили большинство слушателей в какое-то подобие жалких мокрых креветок* [5, с. 57]. Вот толстуха Джонатан поворачивает к рассказчику свое лицо, *до удивления похожее на спелую репу* [5, с. 57]. Толпа в партере представляется *студенистым месивом* [5, с. 58].

Судя по репликам персонажей, нетрудно догадаться, что все пришедшие – завсегдатаи театра, то есть они почти подготовлены к последнему причастию Музыкой. Передача музыкальной энергетики утрачивает компонент духовности, перестает быть таинством, выливаясь в зал по вполне зримым каналам: *Маэстро слегка кивнул публике, глянул раза два наверх, откуда волнами скатывался грохот, врезаясь в аплодисменты партера и лож* [5, с. 55–56]. Музыка здесь уже и не музыка, а грохот. Творя ее, Маэстро как бы добавляет сверху в варево какие-то приправы, компоненты. Особенно это заметно в финальной части концерта, когда зазвучала Пятая симфония: *первая фраза Пятой симфонии обрушилась на меня ковшом экскаватора и заставила смотреть на сцену* [5, с. 58].

Таким образом, Маэстро готовит не блюда для публики, а блюда из публики. Однако внешний вид (студенистое месиво, банка с мухами, вялые креветки) вовсе не вызывает аппетита – во всем ощущается ущербность и несовершенство (вызванные «заражённостью» материала – изначальное безвкусие). Подкрепляет эту мысль упоминание о внешнем виде Маэстро (*мне казалось, что Маэстро не в ударе, что у него не иначе как побаливает печень* [5, с. 52]). Мастер создает шедевр в меру своих возможностей – исходя из собственных творческих способностей и качества «материала».

Возникает ощущение, словно кто-то поменял все местами на «творческой кухне» писателя, и правила игры, почти понятые вначале, вдруг резко изменились. В финале Кортасар угощает читателя мотивами вакханалии, всемирного потопа, упоминание о больной печени Маэстро символично предшествует следующему описанию: *в ложах мужчины в черных костюмах смахивали на вороньи стаи* [5, с. 55]. Получается, что пока читатель пытался разобраться в особенностях «гастрономии» Маэстро, автор успел приготовить все по-своему, и читатель останавливается в растерянности, не успев даже приглядеться, как готовилась сама новелла. В финале читатель вдруг понимает, зачем нужен образ слепого, к которому так тянется душой рассказчик: *слепой <...> сидел прямой, как струна, – вот где настоящее понимание музыки* [5, с. 58]. Он не участвует во всеобщем бедламе. Слепой вне игры, кажется, он один в состоянии здраво оценивать все происходящее. В момент расправы публики над Маэстро и его музыкантами слепой *поднялся во весь рост и, размахивая руками, как мельничными крыльями, похоже, что-то выплакивал, вымаливал, выпрашивал* [5, с. 62]. Вводя слепого в повествование, Кортасар как бы намекает, что самое главное от читателя и ускользнет. И останется он выпрашивать: как же всё это так «заварилось»?

Список литературы

1. Эрраес М. Хулио Кортасар. Другая сторона вещей. [Электронный ресурс]. – Режим доступа http://www.libok.net/writer/13819/kniga/59763/erraes_migel/hulio_kortasar_drugaya_storona_veschey/read (дата обращения 23.09.2016).
2. Кортасар Х. Беседы с Эвелин Пикон Гарфилд: Фрагменты книги // Ин. лит., 2001. № 6. С. 177–203.
3. Кортасар Х. Из бесед с Энрике Гонсалесом Бермехой // Писатели Латинской Америки о литературе / Под ред. В. Кутейщиковой. М.: Радуга, 1982. С. 292–309.
4. Андреев В. Пространственное чутье времени // Кортасар Х. Чудесные занятия: Рассказы, пьесы. [Электронный ресурс]. – Режим доступа http://lib.ru/INPROZ/KORTASAR/zanyatiya.tx (дата обращения 25.09.2016).
5. Кортасар Х. Конец игры. М.: АСТ: Астрель, 2010. 190 с.
6. Керлот Х.Э. Словарь символов. М.: «REFL-book», 1994. 608 с.

MAENADS: A VIRTUOSIC PLAY INSIDE *A GASTRONOMIC ETUDE* IN CORTÁZAR'S *LOS MÉNADES*

A.N. Gayvoronskaya, K.M. Kharlanova

The main aim of analysis of *Los Ménades*, the novel written by Julio Cortázar, is to define key features of writing manner of Cortázar as a short-story writer. He claims that writing is like a game to him and enables behind-the-scene look in his novel. In *Los Ménades*, which was included in his volume *Final del juego* (*The End of the Game*), the author gives an opportunity to solve a writer's mystery by providing a reader with a mythological code contained in symbolism of a maenad's image. However, a closer look at images' semantics reveals that a mythological line is just a part of the surface with a lot of multilevel meanings beneath. A reader cannot interpret these meanings in one way; that leads to impossibility of describing the rules of a writer's game.

Keywords: novel, plot, game, art space, symbol, myth, fantasy, reality.

5.6. «ФРАНЦУЗСКАЯ» МЕДЕЯ XX ВЕКА

© О.И. Савиных

Цель данной работы – выявить общие тенденции в интерпретациях мифа о Медее французским литературным сознанием XX–XXI вв. На основании метода сравнения, а также структурно-описательного метода делается вывод о возможности отнесения по ряду признаков «французской» Медеи к условно определяемой традиции Сенеки, подразумевающей отрицательное отношение к героине

и изображение ее как «кровавой менады». Кроме того, общность при обращении к образу Медеи прослеживается в ориентации французских авторов на психологическую разработанность, эмоциональность, внимание к внутреннему миру и стремление к правдоподобию мотивировок.

Ключевые слова: Пьер Корнель, Жан Ануй, Лоран Годе, французская традиция, атмосфера, образ Медеи, традиция Сенеки, психологическая разработанность.

Обращение к мифу – явление, характеризующее литературный процесс на всем его протяжении. Авторы различных эпох использовали миф как универсальную систему художественных образов, пытались с его помощью вернуть утерянное целостное мироощущение, посредством архетипических мифологических мотивов выразить вечную проблематику. Среди наиболее сложных и трагических сюжетов, являющихся источником вдохновения для множества авторов – миф о Медее. Обращение к нему характерно для творчества английских, итальянских, шведских деятелей искусства и, главным образом, для писателей Германии и Франции. В произведениях авторов последних двух стран можно выделить общие тенденции в обращении к указанному мифу. Так, в отношении германской традиции можно отметить высокую степень интеллектуализации: у Хайнера Мюллера, например, Медея представляет категорию «героев-разрушителей, индивидуалистов, перешагивающих через социальные и этические нормы», и вступающих «в скрытую полемику с романтическими героями и их стилем жизни, тем самым вскрывая ущербность романтической личности» [1], а у К. Вольф этот образ имеет явную политическую подоплёку [2]. Гораздо меньшей социальной и политической окрашенностью отличается традиция французская, для которой, также как и для германской, свойственны общие черты, определяемые в рамках национальной ментальности.

Для того чтобы выделить особенности обращения к мифу о Медее французских авторов, вернемся к классическим интерпретациям мифа и условно разделим их на традиции Еврипида и Сенеки. Для первого будет характерна почти аполлоническая атмосфера, сочувственное отношение к героине, отрицательное восприятие образа Ясона, восприятие мотивов мести как справедливых, а также ориентация на объективность изображаемых событий. Для традиции Сенеки, напротив, характерна атмосфера хаоса и ужаса, отрицательное отношение к Медее и оправдывающее к Ясону, индивидуалистическая мотивировка мести, сосредоточенность на разрушающих доминантах сущности героини. На какую именно традицию ориентируется автор, можно проследить на при-

мере наиболее известной из интерпретаций сюжета во французской литературе XX в – пьесе Жана Ануя «Медея». Важен в данном случае, однако, и предшествующий опыт обращения к сюжету, представленный одноименной пьесой Пьера Корнеля.

Трагедию П. Корнеля, редко подвергавшуюся анализу и считающуюся даже «неудачей» автора, однозначно отнести к традиции Сенеки затруднительно, поскольку отдельные её элементы воспринимаются скорее не как самостоятельные, а как дань источнику заимствования – пьесам Еврипида и Сенеки. Формально «Медея» заявлена автором как пьеса, опирающаяся на одноимённые трагедии Еврипида и Сенеки, однако имеет и расхождения с предшественниками. Для Корнеля, как для представителя классицизма, приоритетом становится борьба долга и чувства, но основное внимание уделено стремлению к правдоподобию мотивов: *Я старался придать немного больше правдоподобия…* (*J'ai cru mettre la chose dans un peu plus de justesse…*[3, p. 137]), на что и обращает внимание автор во вступлении.

Нужно отметить, что у П. Корнеля исчезает та сосредоточенность на характере героини или её чувствах, что была у Сенеки и Еврипида. Показательно то, что действие постоянно переносится из одного места в другое и включает другие сюжетные линии, а не строится вокруг героини, тем самым частично снимая значимость образа Медеи в произведении. Этому же способствует и появление на сцене персонажей, которые раньше только упоминались или играли второстепенную роль (Креуса, Креонт становятся полноценными участниками и переключает часть внимания на себя). С Креусой связывается теперь не только сюжетная линия, посвященная Ясону, но и линия, посвященная Эгею, который по замыслу П. Корнеля безответно влюблён в Креусу. Сосредоточенность на образе Медеи П. Корнель, таким образом, заменяет попытками сделать события более правдоподобными. Такие попытки влекут изменения в сюжете, которыми богата пьеса. Так, появляется уже упомянутая сюжетная линия Креуса – Эгей (оскорблённая любовь Эгея толкает его на попытку похищения Креусы, когда же похищение не удается, и Эгея заключают в тюрьму, именно Медея освобождает его, и ее услуга логично порождает ответную услугу – предоставление убежища в Афинах), появляется провинившаяся Нерин, которая примеряет платье, подаренное Медеей, первая (ведь, с точки зрения Корнеля, недоверие к дару более правдоподобно). Более психологически оправданной кажется автору и чисто женская страсть Креусы к красивому платью Медеи, которое она сама выпрашивает у Ясона вопреки традиционной трактов-

ке. Тем же объясняется и поступок Креонта, который предлагает Медее день на то, чтобы собраться, ведь подобная уступка становится частичным самооправданием.

Изменение в сюжете, направленные на усиление правдоподобия, связаны и с образом Ясона. Во-первых, ему в пьесе уделено больше внимания по сравнению с предшественниками. Вводится, например, монолог героя, где он, подобно Медее, колеблется, но уже между жалостью к героине и новой любовью к Креусе (Ясон Корнеля, действительно, ее любит). Во-вторых, этому Ясону приходит в голову убить детей, чтобы отомстить их матери за смерть возлюбленной, что никогда прежде не упоминалось. Наконец, с образом Ясона связано изменение концовки – Ясон убивает себя, осознав, что никогда не сможет отомстить Медее.

Однако, при всех внесённых изменениях, способствующих, по мнению автора, усилению правдоподобия, образы Медеи и Ясона остаются непроясненными для восприятия. Так, например, при характеристике Ясона, который искренен в своей любви к Креусе и детям, вводятся реплики друга героя – Поллюкса, дискредитирующие Ясона и иронично указывающие на пристрастие последнего к принцессам:

(Инсипила на Лемносе, на Фазисе Медея, и Креуса в Коринфе…)
Hypsipyle à Lemnos, sur le Phase Médée,
Et Créuse à Corinth… [3, p. 144]

То же относится и к образу Медеи. Неоднозначность образа Ясона является частичным оправданием героини, к тому же убийство детей вынесено за сцену, однако, эпизод приготовления яда и некоторые другие эпизоды, где Медея предстает беспощадной «менадой», являются очень близким воспроизведением соответствующих сцен у Сенеки.

Произведение П. Корнеля, таким образом, с рядом оговорок, формально все же следует за традицией Сенеки. Восприятие образа Медеи как «кровавой менады», и положительная авторская оценка образа Ясона, вопреки отсутствию целостности указанных образов, характерно для Сенеки. Показательно и стремление П. Корнеля к правдоподобию мотивировок и их психологической разработанности, сосредоточенность хоть и не на характере героини, но на личностных отношениях.

В полной мере и уже не формально следует за традицией Сенеки автор наиболее известной в XX веке интерпретации сюжета о Медее – Жан Ануй.

Одним из главных сближающих факторов в обоих произведениях становится атмосфера – мрачная, гнетущая, тяжёлая. На протяжении

пьесы возникают мотивы ночи и костров. Медея в его пьесе уже за пределами города, в повозке, до неё доносится шум ночного праздника, который вызывает воспоминания о Колхиде. Контрастно выделяется повозка Медеи Ануя вдали от города. Ануй создаёт яркий образ изгнанницы, беглянки у которой нет собственного дома: *на сцене Медея и кормилица, сидящие на корточках перед повозкой (En scène… Médéé et la Nourrice accroupies par terre devant une roulette)* [4, p. 9], *изгнаны, презираемы, обездолены…Без родины, без крова…(Chassées, battues, méprisées, sans pays, sans maison)* [4, p. 14]. Кроме того, на протяжении всей пьесы возникает мотив чего-то плотского, липкого, грязного: *Твой ум, твой грязный мужской ум может хотеть этого (Ta tête, ta sale tête d'homme peut le vouloir)* [2, p. 49], *я, как муха, прилипла к твоей ненависти (Il a fallu que je me recolle à ta haine, comme une mouche...)* [2, p. 56], *я грязная женщина (je suis sale)* [4, p. 61].

Интересно, что схожие реплики, касающиеся указанного мотива, а также реплики, выявляющие нежелание отдавать Ясона миру, чуждому Медее, нежелание быть просто забытой, появляются и у Ануя и у Сенеки, т.е., у авторов отрицательно маркирующих свою героиню:

Сенека: *Ушел. Возможно ль? Нрав мой позабыл Ясон*
Мои злодейства? Я ушла из памяти?
Нет, не уйду! Все силы призови теперь…[5, с. 24]

Ж. Ануй: *Ясон! Не уходи так! Обернись! Крикни хоть что-нибудь! Усомнись, почувствуй боль! (Jason! Ne pars pas ainsi. Retourne-toi! Crie quelque chose. Hésite, aie mal!)* [4, p.76]

Характерна для пьесы Ж. Ануя и сосредоточенность на разрушительной сущности героини, чему подчинены особенности хронотопа произведения. Время и пространство у Ануя условны, а охват событий сравнительно мал (в пьесе о предыстории кратко рассказывает сама Медея в диалогах). Формально охват событий примерно равен охвату событий у Сенеки и Еврипида, но действие здесь отходит на второй план, оно максимально сужено вокруг повозки Медеи и происходит в ночное время, причем, сцена освещена только костром, что придает ей ещё большую камерность. У Ануя кроме того большую часть пьесы занимает диалог-поиск причин расставания Ясона и Медеи, размышления о способе мести и противоречие любви к детям и желанием отомстить у этой Медеи не возникают.

Образ Медеи у Ж. Ануя разрабатывается также в рамках традиции Сенеки. Однако связан он в большей степени не с колдовством, а с физиологическим аспектом отношений, с мотивом преступлений, объеди-

няющей героев пролитой кровью: *Твоя дочь выходит замуж за нас обоих, хочешь ты этого или нет…Он соучастник всех моих преступлений (Avec lui ta fille m'épouse que tu le veuilles ou non…Mes crimes, il en a la moitié)* [4, p. 38]. Для сравнения, у Сенеки: *Можно ли Винить нас порознь?* [5, с. 11]

Даже такое абстрактное понятие у Ж. Ануя как «ненависть» Медеи персонифицируется, становится осязаемым через сравнение с ребёнком: *Мой ребёнок появился на свет без твоей помощи…На этот раз девочка. О моя ненависть! (Mon enfant est venu tout seul. Et c'est une fille, cette fois. O ma haine!)* [4, p. 20]). Интересно, что и у Сенеки появляется мотив не рожденного ребенка как воплощения ненависти и мести:

И даже будь во чреве плод,
Его мечом я вытравить хотела бы. [5, с. 41]

Соотносится с Медеей, описываемой в сценах приготовления яда у Сенеки, и проявляющая свою звериную сущность Медея Ж. Ануя: *Ночные звери, душители, братья мои и сёстры! Медея – такой же зверь, как и вы. Как и вы, Медея будет наслаждаться и убивать (Bêtes de la nuit, étrangleuses, mes sœurs ! Médée est une bête comme vous! Médée va jouir et tuer comme vous* [4, p. 79]. У Сенеки: *Шагает – так тигрица, Детенышей лишившись…*[5, с. 35]

В отношении степени вины Медеи Ж. Ануй также следует за трактовкой Сенеки. Медея Ж. Ануя сама убивает детей, убийство по традиции Сенеки происходит на сцене, а основное противоречие между Ясоном и Медеей объясняется нежеланием Медеи смириться с выбором героя в пользу обывателей, его отказом от бунтующего и несущего разрушение мира Медеи.

Почти все сцены в пьесе тщательно разрабатываются автором с психологической точки зрения. Так, у Ануя рефлексия героев, поиски причин того или иного поступка, их обсуждение и объяснение «свойствами психики» занимают практически всю пьесу. Очень точно и психологично замечание Медеи о том, что память о ней будет преследовать Ясона, что никто не сможет вместить её образ. С психологической точки зрения объясняется и потребность Ясона избавиться от Медеи не убив её, а именно прогнав, поскольку убийство оставило бы новое ощущение вины, которое будет преследовать, простое спокойное исчезновение Медеи из жизни Ясона не оставило бы подобного следа и смогло бы принести столь необходимое ему забвение: *Твоя смерть – это всё ещё ты(C'est encore toi, ta mort)* [2, p. 53].

Трактовка образа Ясона у Ж. Ануя соответствует традиции Сенеки в том смысле, что автор, также на стороне Ясона, хотя здесь имеет место

сложное авторском отношении к бунтующей личности. В своем позднем творчестве Ж. Ануй снисходительно и понимающе относится к людям, руководствующимся в жизни «здравым смыслом», не признаваемым его бунтующими юными героинями. Хотя уход Ясона объясняется заботой о себе, этот его поступок в сопоставлении с несущей хаос и разрушения Медеей оправдан в глазах автора.

Таким образом, у Ж. Ануя можно наблюдать все черты свойственные для традиции Сенеки. Мрачная, исступленная, несущая хаос и разрушения «кровавая менада» Ж. Ануя описана автором явно в соответствии с аналогичным образом, созданным Сенекой, нежели Еврипида. Прослеживается у Ж. Ануя и сочувственное отношение к Ясону, и осуждение поступков героини, неправомерно мстящей герою, а руководствующейся индивидуалистическими мотивами. Психологическая разработка мотивировок и образов, сосредоточенность на внутреннем мире, разрушающей сущности героини, а не на объективности изображаемых событий также можно отметить как свойственную Сенеке.

О следовании общей намеченной французской традиции в интерпретации образа Медеи можно говорить и по отношению к пьесе современного французского драматурга, лауреата Гонкуровской премии Лорана Годе. Написанная в 2003 г., «Медея Кали», хотя и представляет собой значительно трансформированный сюжет, продолжает воплощение образа неистовой героини. Медея Л. Годе объединяет в себе ипостаси трех персонажей, связываемых с разрушением: собственно Медеи, богини Кали (тёмной и яростной формы Парвати), переводимой с санскрита как «чёрная», и Медузы Горгоны, обращающей в камень. Построенная в форме монолога, пьеса также позволяет сосредоточиться на мрачном, но и привлекательном внутреннем мире героини, заключающем и грязь: *Я родилась на берегах Ганга, посреди густой толпы, которая источает проказу и пот…* (*Je suis née sur les bords du Gange, Au milieu d'une foule épaisse qui sentait la lèpre et la sueur*…[6, p. 9]), и физиологический аспект отношений: *Я искала что-то, что могло бы удовлетворить мой новый аппетит. Я была там, где собирались мужчины* (*Je cherchais quelque chose qui puisse satisfaire mon nouvel appétit. J'allais où les hommes se réunissaient* [6, P.22]). С точки зрения восприятия образа героини, показательно и то, что на протяжении всей пьесы он связан с танцем, воспринимаемым как элемент синкретических архаических видов искусств, завораживающим, делающим Медею привлекательной в глазах мужчин: *Когда я танцую, я прекрасна и мужчины смотрят на меня* (*Lorsque je danse, je suis belle et les hommes me regardent* [6, p. 21]),

но и несущим разрушение и смерть действом, сродни танцу Саломеи, по замечанию самого Л. Годе: «Это заставляет вспомнить танец Саломеи» («Cela fait penser à la danse de Salomé» [7]). Таким образом, рассмотренные интерпретации сюжета французскими авторами позволяют сделать вывод о возможности выявления общих и объясняемых национальной спецификой тенденций. Это, во-первых, сосредоточенность не на политических или социальных аспектах действительности, как это характерно для немецких интерпретаций, а на психологической разработанности, акценте на внутреннем мире, эмоциональности героев. Во-вторых, французская Медея тяготеет к условно выделенной нами традиции Сенеки, чья героиня несет в себе ужас и разрушение, обнаруживает свои темные стороны и мистическую сущность. Не находя со стороны авторов сочувственного отношения, она все же проявляет исключительно сильный и цельный характер, вовлекающий окружающих в свою гибельную игру (Сенека: *Прежде чем увижу всех Со мной поверженными – нет покоя мне. Влечь за собой – вот счастье погибающих* [5, с. 17]). Отчетливо видна индивидуалистическая мотивировка мести, а также важность самоидентификации героини (у Ж. Ануя: *Я! Вновь нашла себя (Je me retrouve)* [4, p. 21], *Посмотри мне в глаза и узнай меня! Я Медея (Regarde-moi dans les yeux et reconnais-moi. Je suis Médée)* [4, p. 36], у Л. Годе, Медея, объединяющая ипостаси Медузы Горгоны и богини Кали: *Я Медуза (Je suis la Méduse)* [6 , p. 8], *Я богиня Кали (Je suis la déesse Kali)* [6, p. 39], Ср. Сенека: *– Медея! – Стану ею!* [5, с. 8]). Французская «Медея» включает и физиологический аспект отношений, и диалоги-поиски причин расставания, она представляет собой в большей степени женщину, нежели мать. Прослеживается продолжение условно выделенной традиции Сенеки и в отношении образа Ясона, который в противоположность личности Медеи воспринимается положительно, и в отношении упомянутой атмосферы хаоса и ужаса, и в концентрации на сущности «кровавой менады».

Список литературы

1. Сидорова М.В. Традиции эпического театра в творчестве Хайнера Мюллера//Идейно-художественное своеобразие зарубежной литературы нового и новейшего времени: Межвузовский сборник научных трудов. Часть 6. М.: МГОУ, 2005. С. 172–181.

2. Шарыпина Т. А. Том Ланой «Мама Медея»: бельгийский вариант в немецком контексте // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского: Филология. Вып. 1(7), 2006. С. 105–110.

3. Corneille P. Médée. Tragédie. Genève: Librairie Droz S.A., 1978. 576 p.

4. Anouilh J. Médée. Paris: La Table ronde, 1997. 91 p.
5. Сенека. Трагедии. М.: Искусство, 1991. 496 с.
6. Gaudé L. Médée Kali. Arles, Actes Sud, 2003. 48 p.
7. Toubiana D. Mort de l'enfant au Théâtre [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://toubiana.fr/revue-mort-enfant-au-theatre/ (дата обращения 18.11.2016).

THE 'FRENCH' MEDEA OF THE XXth CENTURY

O.I. Savinykh

The aim of this work is to identify general tendencies in the interpretation of the myth of Medea by XX–XXI century French literary consciousness. The previous tradition of interpretation of the plot, as well as the direction of its development in modern French literature of the XXI century is analyzed. Conclusion about the possibility of attributing on several grounds the 'French' Medea to conventionally defined Seneca's tradition, which implies a negative attitude to the heroine and image of her as 'a bloody maenad' is based on the basis of the comparison method, as well as structural and descriptive method. In addition, the common features of appealing to the image of Medea can be traced in the focus of French authors on the psychological development, on the emotionality, on the attention to the inner world and the pursuit of a plausible motivations.

Keywords: Pierre Corneille, Jean Anouilh, Laurent Gaude, French tradition, atmosphere, image of Medea, tradition of Seneca, psychological development.

5.7. АНТИЧНОСТЬ В РОМАНАХ ПИТЕРА АКРОЙДА «ПОВЕСТЬ О ПЛАТОНЕ» И «ПАДЕНИЕ ТРОИ»

© Е.Д. Нуштаева

Античность – начало европейской цивилизации, исток современной науки и культуры. Во все времена исследователи и художники обращались к этому периоду, пытались осмыслить его особенности и значение. Не стали исключением современные писатели постмодернисты, среди которых британец Питер Акройд. Герои его романов «Повесть о Платоне» и «Падение Трои», исследуя прошлое, пытаются интерпретировать эпоху античности и дать ей оценку. Проанализировав романы с точки зрения изображения в них античного мира, отдельных образов и мотивов, можо сделать вывод, что для героев романов «Повесть о Платоне» и «Падение Трои» античная эпоха является золотым веком, временем гармонии, искусства и божественного присутствия. Но при этом важно заметить, что античность дана через восприятие героями художественных проиведений и их попытку интерпретировать эту эпоху.

Ключевые слова: Питер Акройд, постмодернизм, интерпретация истории, античность, Орфей, Троя, золотой век.

Питер Акройд – современный британский писатель, прославившийся, в первую очередь, благодаря биографиям выдающихся англичан (У. Шекспира, У. Блейка, О. Уайльда, Т. Мора и др.) Кроме этого, в его библиографии важное место занимают художественные романы и исследования по истории.

Литературоведы (Линда Хатчен, Сюзан Онега, Элисон Ли, Брайен Макхейл, Фредрик Джеймисон, В. В. Струков, А. М. Зверев, О. Ю. Ахманова и др.) причисляют Питера Акройда к писателям-постмодернистам, находя в его произведениях черты, присущие этому литературному явлению (интертекстуальность, отсутствие иерархии и границ многих явлений, плюрализм точек зрения и др.). Среди основных черт литературы постмодернизма важным для нас является интерес к прошлому и его интерпретация.

Этот интерес для Питера Акройда в основном связан с историей его родной страны – Англии. Но среди множества произведений есть такие, которые посвящены изображению античности – это романы «Повесть о Платоне» (1999 г.) и «Падение Трои» (2006 г.).

Для европейцев возвращение к античности – «стремление к своим истокам, к истокам современной культуры» [1, с. 2], поиск некой «исходной точки, от которой ведется отсчет истории европейской цивилизации» [1, с. 1].

Античность становилась предметом исследования многих философов, писателей и литературоведов. Все они пытались осмыслить суть этого явления, оценить его влияние на разные сферы жизни человечества. В данном случае важно отметить, что современная массовая культура представляет античность в виде «дискретных, стереотипных образов, которые являют собой интерпретацию, наделение новыми смыслами, определяемыми современностью» [3, с. 371]. Подобная тенденция прослеживается и в романах Питера Акройда: для своих произведений он выбирает знакомые всем образы и сюжеты из античной истории и мифологии.

В романе **«Повесть о Платоне»** главный герой, Платон, выстраивает собственную концепцию истории, которая делится на несколько эпох.

Ок. 3500 до н. э. – ок. 300 до н. э.: эпоха Орфея
Ок. 300 до н. э. – ок. 1500 н. э.: эпоха Апостолов
Ок. 1500 н. э. – ок. 2300 н. э.: эпоха Крота
Ок. 2300 н. э. – ок. 3400 н. э.: эпоха Чаромудрия
Ок. 3700 н. э.: сегодня [4, с. 9].

Подобная схема понимания времени известна еще со времен античности и предполагает последовательную смену эпох: от золотого века до железного. Эта смена зависит от деградации самих людей и ухудшения условий их жизни. Подобная схема изложена в поэме Гесиода «Работы и дни» VIII–VII века до н. э.

Как и у Гесиода, отчет истории начинается со своеобразного золотого века человечества – Эпохи Орфея. Акройдовский Платон называет ее «весной нашего мира» [4, с. 78], временем, когда оживали статуи, духи рек и ручьев превращались в деревья, а из крови раненых героев вырастали цветы. Это была эпоха волшебства и радости преображения, гармонии. И символом «волшебной поры» [4, с. 78] стал герой древнегреческого мифа Орфей, который открыл «силу музыкальной гармонии и своими мелодиями «заставлял деревья танцевать, а горы говорить». [4, с. 78]. А сам Орфей был «восторженно» влюблен в Эвридику, умершую от укуса змеи и попавшую в царство Танатоса (смерти). Орфей, преодолев множество препятствий и трудностей, благодаря своей храбрости и игре на лютне, которая заворожила Танатоса, добился, того, чтобы Эвридика была возвращена на землю, но этому не суждено было случиться, потому что Орфей нарушил условие: не смотреть на любимую, пока они не окажутся на поверхности. Он долго печалился и сокрушался, пока не был взят богами на небо, где его лютня «преобразилась в скопление звезд; после этого людям на земле стала слышна музыка сфер» [4, с. 82]. Герой, принесший в мир музыкальную гармонию и показавший силу истинного искусства, побеждающего даже смерть, становится бессмертным символом данной эпохи.

В традиционной интерпретации, представленной у Гесиода, каждый век становится хуже предыдущего, человеческий род деградирует. У акройдовского Платона упадок сменяется духовным рассветом. После Эпохи Крота люди, утратившие внутренний свет, снова начинают видеть его в себе. В Эпоху Чаромудрия человек осознает свою «благословенность», а вместе с этим возвращаются магия и волшебство: снова появляются мифологические существа (кентавры, фениксы, сирены, духи и др.), возрождаются былые легенды (поднимается из океана Атлантида, прибывают послы из Утопии).

Волшебная природа Эпохи Орфея связана с мотивом метаморфозы, преображения, которое в другие эпохи возможно, только если бросить вызов времени. Один из персонажей, осмелившийся на такой шаг, претерпевает ряд трансформаций: становится быком, львом, лебедем, зме-

ей. Это снова отсылка к персонажам античной мифологии – Зевсу, Посейдону, Протею и др.

Вообще античность ассоциируется в данном произведении со способностью меняться, естественно вбирать в себя новые явления, мысли и идеи. Античные мифы в пересказе Платона трансформируются, дополняются, подкрепляются научными фактами (например, находка скелета трехголового пса, охранявшего вход в Аид), но продолжают быть естественными и гармоничными, отражать видение и сознание героя.

Имя главного героя тоже отсылает нас опять к античной эпохе. Платон становится тем, кто претерпевает изменения не внешние, но внутренние, только он оказывается готов к метаморфозам. Перед нами герой, стремящийся к истине, познающий окружающий мир. Именно такой человек является для нас символом и идеалом античности. И хотя в итоге оказывается, что для общества его поиски и открытия становятся бесполезными, важно отметить постмодернистский подход к решению проблемы: единой и объективной истины быть не может, важно искать свой путь в жизни и свою правду.

Таким образом, в «Повести о Платоне» мы видим условную античность глазами главного героя, для которого эта эпоха становится золотым веком человечества, временем волшебства и гармонии. Античность ассоциируется у читателя с пластичностью, со способностью к метаморфозам, изменению в противовес застывшей, статичной эпохе, являющейся для акройдовского героя настоящим, а для нас возможным будущим.

Роман **«Падение Трои»,** написанный в 2006 году, рассказывает о раскопках легендарного города Трои, организованных археологом-самоучкой Генрихом Шлиманом. Будучи талантливым бизнесменом и старательным исследователем, он накопил достаточно денег и сведений, чтобы исполнить мечту своего детства – доказать, что мифологическая Троя реальна. События жизни Г. Шлимана, в основном это раскопки на холме Гиссарлык, переработанные Акройдом, стали основой сюжета романа.

Античность, воплощенную в легендарной Трое, как и в случае с романом «Повесть о Платоне», мы видим глазами главного героя – Генриха Оберманна. Это воссозданный воображением археолога город, миф о нем, запечатленный еще в гомеровском эпосе – гомеровская Троя, «пропущенная сквозь бурное воображение Оберманна» [5, с. 102].

Грань между реальным местом раскопок и мифом, порожденным игрой воображения, призрачна, а для Оберманна ее не существует вовсе:

важен не город, а история о нем, рассказанная Гомером. Оберманн не хочет ни на мгновение представить, что это неправда: «Если Гомер не прав, значит, не прав и я» [6, с. 88]. Для главного героя «Илиада» – правдивый отчет о событиях тех времен.

Троя оказывается началом цивилизации, волшебным временем, когда боги были рядом с людьми. Это особое место, где необходима вера в чудеса, знамения, ритуалы: «В Трое каждый день святой. Это священное место» [6, с. 40]. Оберманн, чувствующий, как ему кажется, истинную природу Трои, верит в древнегреческих богов и героев, когда-то защищавших свой родной город.

Генрих Оберманн всеми силами хочет стать ближе к этому золотому времени, провоцируя повторение мифологических сюжетов в настоящем: он сам себе бросает вызов, желая переплыть пролив Геллеспонт и уподобить себя и свою молодую жену героям мифа о Геро и Леандре, или тешит свое самолюбие, соревнуясь с молодым археологом в беге, повторяя забег Гектора и Ахилла у стен Трои, или пытается вынудить свою жену выбрать между благоразумным священником, молодым ученым и ее мужем, воспроизводя судьбоносный для античной мифологии суд Париса.

Оберманн хочет стать частью мира, в котором ищет идеал и видит то, чего нет в настоящем. В итоге оказывается, что все придуманное и спланированное Оберманном противоречит имеющимся археологическим находкам: троянцы, оказывается, совершали человеческие жертвоприношения и практиковали ритуальный каннибализм. Генрих пытается не допустить, чтобы правда вышла наружу, а мир, описанный Гомером в «Илиаде», оказался лишь выдумкой.

Таким образом, античность, воплощенная в легендарной Трое и данная через призму взгляда главного героя, оказывается идеализированным временем, когда чувствуется связь с божественным, гармония с окружающим миром и самим собой. Тем не менее, миф об идеальной эпохе оказывается развенчан и поддерживается только усилиями главного героя.

Делая вывод из вышесказанного, можно сказать, что античность в данных романах изображена через переосмысление этого периода героями произведений. В обоих случаях это люди, стремящиеся найти золотой век человечества, они видят в античности идеальное время, сопряженное с божественным присутствием, благородством, музыкой и искусством, управляющими миром.

Трудно с полной уверенностью сказать, относится ли сам автор к античности с подобным трепетом, видит ли в ней золотой век человече-

ской истории, но особенный интерес к этой эпохе присутствует. Это выражается в попытках интерпретировать образы и события этого периода человеческой истории, дать им оценку.

Список литературы

1. Морозова С. С. Образ античности в русской скульптуре конца XVIII – первой трети XIX века: дис... канд. искусствоведения. М., 2005. 200 с.: ил.

2. Аверинцев С.С. Образ античности. – СПб.: Азбука-классика, 2004. 480 с.

3. Гаспаров М.Л. Античность и современность // Филология как нравственность. - М., 2012. 288 с.

4. Чиглинцев Е.А. Античность в современной культуре // Проблемы истории, филологии, культуры. – Магнитогорск, 2012. – №1. 371–377 с.

5. Акройд П. Повесть о Платоне, пер. с англ. Л. Мотылева. – М: Астрель, 2010. 222 с.

6. Липчанская И.В. Образ Трои в романе Питера Акройда «Падение Трои» // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. Саратов, №4, т.11, 2011. 101–106 с.

7. Акройд П. Падение Трои, пер. с англ. В. Кулагиной-Ярцевой. – М.: Издательство Ольги Морозовой, 2012. 304 с.

8. Березань М.П. Исторический Платон и его философия в постмодернистской биографии Питера Акройда «Повесть о Платоне». // Историческая поэтика жанра, 2011. Вып №4. 39 – 47 с.

ANTIQUITY IN PETER ACKROYD'S NOVELS *THE PLATO PAPERS* AND *THE FALL OF TROY*

E.D. Nushtaeva

Classical antiquity is the beginning of European civilization, the source of modern culture and science. The artists and researchers in all times keep on appealing to this period trying to comprehend its specifics and significance, and the postmodern writers including Peter Ackroyd are among them. The characters of Ackroyd's novels *The Plato Papers* and *The Fall of Troy* examine the past and make an attempt to interpret classical era and estimate it. The article analyzes how antiquity, its images and motifs are represented in these novels, and comes to conclusion that Ackroyd's characters perceive it as Golden Age, the time of harmony, art and divine presence.

Keywords: Peter Ackroyd, postmodernism, interpretation of history, antiquity, Orpheus, Troy, Golden Age.

5.8. «УТРАЧЕННЫЕ КНИГИ “ОДИССЕИ”» ЗАХАРИ МЭЙСОНА: СВОЕОБРАЗИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ АНТИЧНОГО ЛИТЕРАТУРНОГО КОДА

© ***Н.В. Соболева***

В разделе рассматривается своеобразие интерпретации античного литературного кода «Одиссеи» Гомера в романе современного американского писателя З. Мэйсона (р. 1974) «Утраченные книги «Одиссеи»» (2007, 2010). Исследуется авторская позиция, механизм художественного восприятия и принципы «толкования» в романе «текста-предшественника». Прослеживается и анализируется взаимосвязь между авторским отношением к художественной литературе (литература как проявление жизнедеятельности искусственного интеллекта) и своеобразием различных элементов поэтики исследуемого романа (структура повествования, композиция, система мотивов и образов и т.д.). Делается вывод об особом потенциале античного мифа об Одиссее в системе художественных поисков современного романа.

Ключевые слова: литературный код, Одиссей, миф о вечном возвращении, принцип лабиринта, игровое начало, интерактивный роман, ненадежный автор, своеобразие поэтики.

Эпические поэмы Древней Греции «Илиада» и «Одиссея», чье авторство принято связывать с именем странствующего поэта Гомера и относить к архаическому периоду в формировании античной словесности, по праву воспринимаются европейской литературной традицией как смыслообразующий и сюжетообразующий «пролог», универсальная точка отсчета в системе культурных текстовых координат европоцентристского космоса. Троянская война и возвращение одного из героев этой войны к себе на родину – одна из самых известных в мире эпических фабул, определяющих характер поиска своих начал, истоков через различные типы ее восприятия и интерпретации.

С эпическими поэмами Гомера связан целый круг проблем и вопросов (авторская атрибуция, состав текста, композиция и т.д.), обусловленный древностью происхождения и изначальным устным бытованием этих произведений. Так, например, некоторые ученые предполагают, что история падения Илиона и путешествие Одиссея было посвящено в целом восемь книг, и авторство только двух из них принадлежит Гомеру. В оставшихся шести книгах «заполнялись бреши» в повествовании Гомера: рассказывалось о гибели Ахилла, о недостойном поведении Париса, создании Троянского коня [1, с. 238].

Вопрос «надежности» текста поэм Гомера, их происхождении является одним из существенных в истории классической филологии (Схолии к Гомеру Ж.Б.Г. де Виллуазона, «Пролегомена» Ф.А. Вольфа и др.) и до сих пор носит дискуссионный характер. Он порождает напряженное смысловое поле не только в сфере научного дискурса, но и в области постмодернистской художественной литературы с её стремлением к игровому переосмыслению, перекодированию и переписыванию устоявшихся нарративов (романы П. Акройда «Повесть о Платоне», «Падение Трои», М. Этвуд «Пенелопиада» и самый новый в этом ряду роман Захари Мэйсона «Утраченный книги «Одиссеи»»).

Захари Мэйсон (р.1974) – американский ученый, занимающийся разработками в области компьютерной лингвистики в Силиконовой Долине, он рассматривает литературу как поле для научного эксперимента, связанного с вычислительным методом: «Я думаю, романтическая идея о том, что поэзия приходит из глубины творческого потенциала, очень хороша, но, я полагаю, что она абсолютно неправдоподобна. Я хочу сказать, что сознание и сердце познаваемы и поддаются вербализации, исходя из этого, можно заключить, что сознание это своего рода компьютер [2].

Формируясь из коллекции коротких разрозненных историй, роман «Утраченные книги…» постепенно обретает специфическую форму жизни искусственного интеллекта в языке, через систему рассуждений, воспоминаний, ассоциаций, которые функционируют путем сочленения различных смысловых кодов.

В течение нескольких лет Мэйсон искал возможность опубликовать свой роман, изобретая достаточно затейливые формы презентации своего творения издателям (например, известно, что текст романа в виде рукописи-манускрипта писатель поместил в специально изготовленную для этого деревянную фигуру Троянского коня). И в 2007 году автор выиграл первую премию независимого издательства Старчерон Букс (Баффало), дающую ему право бесплатной публикации своего романа.

Ссылаясь в интервью на рациональные принципы построения текста в литературе, связанные для Мэйсона с именем С. Лемма, традициями экспериментальной литературы Улипо и, в частности, Р. Кэно, открытиями интерактивного романа И. Кальвино, писатель создает «вычислительную мифологию» путем использования компьютерного языка на разных уровнях поэтики своего романа: это нелинейный принцип повествования, фрагментарная структура, подзаголовки глав, которые отмечают различные паттерны в алгоритме чтения и формулы связи меж-

ду смысловыми элементами в главах (известно, что Мэйсон даже писал специальную программу, направленную на выработку системы паттернов в этом алгоритме, но потом отказался от этой техники в силу ее излишней схематичности, что само по себе отражает двойственность и противоречивость подходов писателя к своему произведению). В одном из своих интервью Захари Мэйсон поясняет некоторые особенности своего творческого подхода: «Этот принцип работает как сложная теория: слишком много законов и ты получаешь банальную схематичность, а если их слишком мало, то происходит хаос, и самые интересные вещи рождаются на границе между двумя этими полюсами. <…> Получается, что паттерны заявлены, но не полностью и никакого точного ключа здесь нет. <…> Книга существует как искусственный разум, где увеличение этих ключей между соседними главами может осуществляться по принципу совпадения, перекрывания, примыкания и давать ощущение связи между главами, но где природа этой связи изменялась бы на каждом стыке» [3].

Названия глав и подзаголовки к ним воплощают комбинаторный принцип и вызывают ассоциации с языком компьютерной системы, где могут встречаться ряды с вариативным повторением одних и тех же элементов: 1. Второй убийца. **Двойники. Отмщение.** 2. Незнакомец. **Двойники.** 3. Друг в гостях. **Слова. Отмщение.** 4. Агамемнон и слово. **Желание. Слова.** 5. Элегия о Пенелопе. **Желания. Мертвые.** 6. Вакханки. **Желание.** 7. Ахиллес и смерть. **Обман. Мертвые.** 8. Необычная доброта. **Обман. Боги.** 9. Беглец. **Время. Слова.** 10. Ночь в лесу. **Возвращение. Обман. Двойники** и т.д.

Разнонаправленная, открытая в смысловом и формальном аспекте структура таким образом по-новому реализует основной код «Одиссеи» – вечное возвращение к самому себе, к началу, воплощая тем самым принцип построения механизма человеческого мышления: вечное познание, устремленное вперед и тяготеющее одновременно к точке отсчета, к постоянному переосмысливанию этой главной начальной фигуры.

Вечное возвращение создает тематический ритм, рекомбинаторную игру темы и в отрезках начала и конца напоминает модель Ленты Мёбиуса, когда финал, заканчивающийся многоточием, открывает новую перспективу начала книги.

Примечательно, что роман снабжен «Предисловием» и «Послесловием», которые раскрывают фиктивную историю открытий и толкований так называемых Утраченных книг, а также рассказывают о новом

методе их перевода и интерпретации средствами компьютерной лингвистики: программы вычисления якобы скрытых кодов и их описания. Таким образом, в тексте репрезентируется фигура ненадежного рассказчика, который может забыть, перепутать или допустить вольный перевод этих Утраченных книг. Ненадежный рассказчик проявляет себя и через систему взаимодействий основного текста и примечаний к нему. В примечаниях ярко выделяется индивидуальное начало рассказчика, его постоянный диалог с текстом.

Алгоритмы сюжета связаны с комплексом повторяющихся в разной последовательности мотивов – книги (прочтенной, перечитываемой, заброшенной на середине, неоткрытой, утраченной и др.); памяти-забвения (Одиссей в одной из глав – мистер О., ветеран войны, лечащийся от амнезии в военном госпитале, потерявший имя и называющий себя Никто. Здесь неслучайно возникает эта отсылка к истории с ослеплением Полифема); поиска-лабиринта-возвращения (здесь возникает сюжет о Тесее и Ариадне, которая потом превращается в романе Калипсо); завоевания-познания (Одиссей –Александр Македонский), смерти-возрождения (Ахилл – голем Ахилла), где пространство и время может становиться одновременно и конкретным (указание на количество лет), и условным (Итака – россыпь различных локусов с комплексом неизменных элементов; Троя – город, который невозможно взять), где главным образом становится многоуровневая структура лабиринта-муравейника, которая воспроизводит здесь новый тип лабиринта в пространстве и времени жизни интеллекта, где «книги спят и видят тысячелетние сны» [4, с. 319].

Этот структурный комплекс преобразований демонстрирует здесь новые открытия в области принципов поэтики интерактивного романа, где литературный код может становиться метафорой и одновременно инструментом в системе новых подходов к мифу и языку, как проявлению нового типа антиномии всеобщего и индивидуального, творческого, вымышленного и технически выверенного, точного.

Список литературы

1. Шестаков С. П. О происхождении поэм Гомера. Вып. 1. О происхождении Одиссеи. Казань, 1892. 238 с.

2. «A Calculus of Writing, Applied to a Classic» by L. Rohter// The New-York Times 9.02.2010 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.nytimes.com/2010/02/10/books/10mason.html?_r=1& (дата обращения 22.11. 2016).

3. Computational Mythologies: An Interview with Zachary Mason [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.bldgblog.com/2011/02/computational-mythologies-an-interview-with-zachary-mason/ (дата обращения 22.11. 2016).

4. Мэйсон З. Утраченные книги «Одиссеи» / пер.Н.Эристави. М., 2012. 320 с.

5. Элиаде М. Испытание лабиринтом: беседы с Клодом–Анри Роке [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://litread.me/pages/525340/530000-531000?page=10 (дата обращения 22.11. 2016).

LOST BOOKS OF THE "ODYSSEY" BY ZACHARY MASON: THE ORIGINALITY OF INTERPRETATION OF THE ANCIENT LITERARY CODE

N.V. Soboleva

The article deals with the originality of interpretation of the ancient literary code of *Odyssey* in the novel *The lost books of the "Odyssey"* (2007, 2010) written by modern American writer Z. Mason (b. 1974). This study presents a research of the author's position, the mechanism of artistic perception and the principles of "interpretation" in the "precursor text" novel. It tracks and analyzes the relationship between the author's attitude to literature (literature as an expression of artificial intelligence's life) and originality of the various elements of poetics of the novel (narrative structure, the composition, the system of motifs and images, etc.). The article comes to conclusion that the ancient myth of Odysseus has a special potential in the system of artistic quest of the modern novel.

Keywords: literary code, Odyssey, the myth of the eternal return, the principle of the maze, the game start, interactive novel, unreliable author, originality poetics.

5.9. ПЬЕСА В. ВУДСА «КРИК С НЕБЕС» В КОНТЕКСТЕ ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ МИФА О ДЕЙРДРЕ

© А.А. Олькова

Целью раздела является исследование пьесы современного ирландского драматурга Винсента Вудса «Крик с небес», берущей за основу ирландский миф о Дейрдре, с точки зрения её взаимодействия с более ранними драматургическими адаптациями этого мифа, созданными У. Йейтсом, Дж. Сингом и Дж. Расселлом в начале XX в. В ходе сравнительного анализа выявляется, что в пьесе Вудса так или иначе сосуществуют особенности интерпретаций мифа о Дейрдре, созданных его предшественниками: с драмой Расселла её сближает мотив предсказания как сюжетообразующий элемент, с пьесой Синга − специфика образа Дейрдре, а с версией Йейтса − их концептуально своеобразное от-

ношение к мифу. Делается вывод, что причины обращения к одному из самых популярных ирландских сказаний и в начале XX в., и в начале XXI в. оказываются в корне схожими: в обоих случаях интерес к национальной эпической традиции обусловлен особым восприятием драматургом историко-культурной ситуации, сложившейся в Ирландии.

Ключевые слова: Вудс, ирландская драма, Йейтс, миф, Расселл, Синг, современная драма.

Миф о Дейрдре считается одним из самых известных сказаний ирландского эпоса, а её саму нередко называют «ирландской Еленой». Несмотря на то, что повесть «Изгнание сыновей Уснеха» (англ. *The Exile of the Sons of Usnech*), рассказывающая о её судьбе, традиционно включается в Уладский цикл (англ. *Ulster cycle*), сюжетно она с ним связана довольно слабо: это лишь один из эпизодов насыщенной жизни короля уладов Конхобара. При рождении Дейрдре было предсказано, что она станет прекраснейшей из женщин, но из-за её красоты будет пролито много крови. Вопреки пророчеству, Конхобар решил воспитать её в уединении и взять в жёны, когда она вырастет, но Дейрдре, повзрослев, полюбила одного из воинов короля, Найси, сына Уснеха, и сбежала с ним в сопровождении его братьев. Беглецы долгое время жили вдали от владений Конхобара, но король уговорил их вернуться, обещая помилование. Это оказалось обманом: по его приказу сыновья Уснеха были убиты, что привело к раздору между воинами, которые встали на их сторону, и теми, кто остался верен Конхобару. Своего король, однако, так и не добился: Дейрдре его отвергла и совершила самоубийство.

К началу XX в. разные версии повести о Дейрдре стали основой для внушительного количества переводов, адаптаций и литературных обработок, однако самый заметный след она оставила в драматургии. На ранних этапах своего существования ирландский театр проявлял живой интерес к национальной эпической традиции, и трагическая судьба легендарной героини получила сразу несколько драматургических интерпретаций. Впервые Дейрдре появляется на театральной сцене в 1902 г. в одноименной пьесе поэта и мистика Джорджа Расселла, более известного под псевдонимом А.Е. Драма, была принята зрителями благосклонно, однако гораздо большую известность снискали пьесы, созданные позднее: «Дейрдре» Уильяма Йейтса (*Deirdre*, 1906) и «Дейрдре − дочь печалей» Джона Синга (*Deirdre of the Sorrows*, 1910). Получив в короткий срок сразу три сценических воплощения на подмостках одного и того же театра, миф о Дейрдре становится основой для новой драматургиче-

ской традиции − и тем любопытнее наблюдать, как эта традиция впоследствии возвращается к жизни.

Почти век спустя ирландский драматург, поэт и журналист Винсент Вудс (Vincent Woods, p. 1960) предпринял смелую попытку продолжить театральную судьбу Дейрдре: 9 июня 2005 г. в ирландском национальном Театре Аббатства состоялась премьера его пьесы «Крик с небес» (*A Cry from Heaven*) [1]. В качестве режиссёра выступил французский театральный деятель Оливье Пи (*Olivier Py*, p. 1965), известный вызывающими постановками как своих собственных, так и чужих пьес. По словам Вудса, он с самого начала был настроен работать именно с Пи: ему довелось побывать на поставленной им в Париже драме Поля Клоделя «Атласная туфелька» (*Le Soulier de satin*, 1929), и он был настолько впечатлён своеобразным подходом Пи, что с удвоенной силой взялся за черновик пьесы о Дейрдре. «Это было одно из самых поразительных зрелищ, что мне доводилось видеть», − отмечал он впоследствии. <…> «[Постановка Пи] заставила меня ощутить, что в театре возможно всё» [2]. Однако, по мнению Вудса, их сотрудничество не было настолько тесным, чтобы назвать его соавторством, и он призывает зрителей и критиков не воспринимать спектакль и саму драму как единое целое. Большинству рецензентов, впрочем, эта подсказка не понадобилась: они сразу же предпочли разграничить замысел Вудса и то, что в пьесу было привнесено стараниями Пи. Вот как, к примеру, отзывается о спектакле Карен Фрикер из «Гардиан»: «Постановка, одним словом, так и кричит «европейскостью», «инаковостью», причём иногда настолько агрессивно, что её сильные стороны − прекрасная игра актёров, неплохой верлибр Вудса, да и сама история − кажутся второстепенными» [3]. Финтан О'Тул в рецензии для «Айриш Таймс» и вовсе выделил в драме два пласта: архаичный и современный − первый присутствовал в ней изначально, а второй появляется в её театральной адаптации. Это, по его мнению, сыграло с пьесой злую шутку: она застывает на стыке эпох, не в силах сдвинуться ни в прошлое, ни в настоящее, и в результате оказывается не в силах захватить и увлечь современного зрителя [4].

И критики, и сам Вудс отчетливо осознают, что «Крик с небес» пытается встроить себя в уже признанную традицию, которая оставила заметный след в истории ирландской драматургии. Новая интерпретация не может не вместить в себя наработки предшественников, даже если она им себя противопоставляет, − и в современной вариации истории Дейрдре так или иначе проступает своеобразие подходов, продемонстрированных Сингом, Йейтсом и Расселлом. Вместе с тем пьеса вступает в теснейшее взаимодействие с первоисточником (по всей ви-

димости, за основу драматург берёт самую раннюю из известных нам версий мифа, представленную в Лейнстерской книге) и стремится воспроизвести множество деталей, по тем или иным причинам опущенным в других драмах о Дейрдре. Это позволило некоторым критикам обвинить Вудса в излишней прямолинейности, однако и в изобретательности ему не отказать: зритель, знакомый с мифом, обнаружит в пьесе немало неожиданных решений.

Пьесы Синга, Йейтса и Рассела объединяет стремление отсечь всё лишнее и сосредоточиться на трагедии Дейрдре, оттесняя на второй план противостояние между королём и воинами, восставшими против учиненной им несправедливости. Йейтс превращает в драму событие, о котором миф рассказывал в двух словах: его интересует лишь кульминационный момент в противостоянии влюблённых ревнивому королю − их возвращение из изгнания, предательство и смерть. Синг и Расселл добавляют к этому описание уединённой жизни Дейрдре накануне нежеланного замужества, её знакомство с Найси и бегство. Это отражено и в названиях пьес − все три использовали в заглавии имя своей главной героини.

Вудс, напротив, предпринимает попытку обстоятельного прочтения мифа как истории падения правящего рода, хроники дворцовых перипетий, заговоров, предательств и переменчивых союзов, − и этим оказывается очень близок к первоисточнику: в «Изгнании сыновей Уснеха» Дейрдре тоже выступает лишь в качестве источника несчастий, рычага, который запустил механизм политических неурядиц. История Дейрдре и тот самый нечеловеческий крик, который она издаёт, находясь в материнской утробе (именно к нему отсылает заглавие пьесы), знаменует собой не только начало её трагического жизненного пути, но и становится точкой отсчёта очередного витка кровопролитной войны между легендарными ирландскими королевствами − Ольстером и Коннахтом. В драме видны отголоски событий, о которых повествуют другие повести Уладского цикла; в ней незримо присутствуют королева Коннахта Мейв и король Айлиль, она подготавливает почву для будущих подвигов Кухулина.

«Крик с небес» состоит из пяти актов, которые могут включать в себя от трёх до восьми явлений (Синг и Расселл, в свою очередь, ограничились тремя актами, а Йейтс − одним). Как и миф, драма начинается с рождения Дейрдре и заканчивается её смертью, а её жизнь неразрывно сплетена с судьбой Ольстера: в день, когда она появляется на свет, король и его сподвижники провозглашают долгожданный приход мирных

времён, а вместе с её гибелью в финале пятого акта в упадок приходит весь Ольстер, и на пороге Эмайн Махи − королевской резиденции − появляются воины из враждебного Коннахта.

Одним из важнейших элементов мифа являлся мотив предсказания, и он был так или иначе реализован во всех пьесах, посвящённых Дейрдре, однако только в драме Расселла этот мотив становится сюжетообразующим: герои стараются поступать таким образом, чтобы предотвратить исполнение известного им пророчества о том, что из-за Дейрдре прольётся много крови, но им это не удаётся, и в какой-то момент им приходятся смириться с волей богов, которые в пьесе довольно явно обозначают своё присутствие. Вмешательство некой сверхъестественной силы ощущается и в пьесе Вудса, но его герои куда более беспечны и бесстрашны, и предпочитают следовать своим убеждениям и страстям, а не неким туманным предзнаменованиям. Тем не менее, каждый их поступок, даже если он призван отдалить исполнение пророчества, лишь приближает его осуществление (как в софокловском «Царе Эдипе»), и в какой-то момент пьеса начинает восприниматься как инструкция по претворению предсказанного в жизнь. Более того, Вудс усиливает мотив предсказания, дважды включив в пьесу описание подчёркнуто языческого ритуала: драма начинается и заканчивается символическим сражением людей, одетых в костюмы Быка Ночи и Быка Дня. В первом случае король вмешивается в ход ритуала, и победа достаётся Быку Дня, однако в финале пьесы Бык Ночи одолевает своего противника, провозглашая то, что и так представляется очевидным: Ирландию ждут неспокойные времена. Таким образом, пьеса Вудса оказывается не менее фаталистичной, чем драма Расселла, − пускай даже он не перекладывает ответственность за вмешательство в дела смертных на плечи неких богов. Сверхъестественная сила, с которой имеют дело его герои, не персонифицирована, не определена и вполне может оказаться иронией судьбы или даже законом движения истории, но с её существованием приходится считаться.

Несмотря на то, что в пьесе Вудса действует множество героев, и все они играют значительную роль в сюжете, всё-таки именно Дейрдре притягивает к себе больше всего внимания. Драматург, по-видимому, пытался сблизить её с независимой и свирепой Дейрдре из мифа, которая едва ли не силой заставляет своего избранника сбежать с ней, однако не мог не считаться с традицией видеть в ней трагическую героиню. Она, конечно, не предстаёт величественной королевой, как у Йейтса, или благородной и слегка сентиментальной натурой, как у Расселла,

однако в её характере видно множество черт, которые сближают её с Дейрдре Синга. В обоих случаях её отличают живость характера, дерзость, несдержанность, она остра на язык, ей свойственна неутолимая жажда жизни − но при этом она чувствует, что её ждёт особая судьба. Дейрдре Синга была готова сознательно прервать свою жизнь на пике счастья, не дожидаясь возможного охлаждения взаимоотношений со своим избранником, а также немощи и старости, − именно поэтому она принимает решение вернуться во владения короля, догадываясь, что его предложение о мире обернётся предательством и убийством. Дейрдре Вудса тоже демонстрирует особое отношение к жизни, смерти и старости: она словно чувствует, что ей не суждено жить долго, и именно поэтому она стремится глубоко прочувствовать всё, что только можно, а о смерти говорит с лёгкостью: в её представлении это не слишком большая плата за возможность насладиться жизнью сполна. Как и у Синга, возможность любить для неё − то же самое, что ощущать полноту жизни.

Что касается «поэтической драмы» Йейтса, то она стоит особняком среди других интерпретаций мифа о Дейрдре: драматург превращает его в символическую историю о любви, предательстве и смерти, в которой всё доведено до предела, а его герои − не столько характеры, сколько средоточия страстей и устремлений. И если в пьесе Вудса элементы драм Синга и Расселла вольно или невольно воспроизводятся напрямую, то подход Йейтса в ней присутствует как оппозиция − нечто, диаметрально ей противоположное. Йейтс искал и находил в мифе стихийную поэтическую силу, способную воздействовать на современного ему зрителя и временно возрождать в нём переживания, которые испытывал зритель эпохи античности или Ренессанса. Вудс, в свою очередь, настаивает, что его пьеса − это не возрождение или перерождение мифа, а его уничтожение, «конец легенды», и связано это не только с подчёркнутой историчностью его интерпретации. Финал драмы наглядно демонстрирует, к чему именно привели неразумные действия жалкого в своей беспомощной жестокости короля: это не только упадок Ольстера и смерть Дейрдре, Найси и его братьев, это ещё и символическая смерть их новорождённого ребёнка, которая знаменует собой приход в Ирландию тёмных времён: век, который мог бы стать золотым, оказывается на самом деле железным.

«Мне хотелось отразить в пьесе моё впечатление того, что в Ирландии словно бы что-то закончилось − это как будто конец мифологии, конец легенды», − говорит Вудс. «Для меня лично это связано с разрушением местности вокруг Тары, и, в конечном итоге, с тем, во что преврати-

лось наше общество» [5]. Здесь он имеет в виду нашумевший в 2005 г. проект постройки автодороги, которая должна была проходить неподалёку от Тары − исторического памятника, где, как считается, происходила коронация древних ирландских правителей. Защитники исторического наследия Ирландии вступили в яростную полемику с разработчиками проекта и местными жителями, которые почти единогласно высказывались за постройку новой магистрали. «Битва за Тару» завершилась лишь в 2010 г. победой прагматически настроенной части общества: дорога была в конце концов построена. «Возможно, нам стоит задуматься о нашей стране и об обществе, которое мы создали», − продолжает Вудс. − «И о нашем отношении к настоящему и прошлому» [5].

Таким образом, вопрос о том, что именно побудило драматурга обратиться к мифу, который некогда обрёл статус самой популярной ирландской легенды, получает вполне определённый и очень простой ответ: в настоящем всегда должно найтись место прошлому. Разумеется, пьеса может быть понята не только как символическое возрождение и гибель мифа: Оливье Пи, например, счёл её высказыванием о том, насколько непреодолимым является человеческое стремление ввязываться в кровопролитные конфликты, − и именно это переживание он стремился донести до зрителя своей постановкой [2]. Однако наибольший интерес представляет не то, как драма обращается с мифом, а прежде всего её стремление продолжить традицию, заложенную в начале XX в. В то время Ирландия переживала куда более неспокойные времена, чем сейчас; её борьба за независимость от Великобритании выходила на финишную прямую, и творческая интеллигенция ощущала потребность в обнаружении старых и создании новых оснований своей национальной культуры. Именно это побуждало новорождённый ирландский театр обращаться к легендарным сюжетам, известным по средневековым книгам, и связывать воедино прошлое, настоящее и будущее. Тогда связь между прошлым и настоящим осуществлялась только посредством обращения к эпической традиции; теперь к ней прибавилась литературная − и именно это, возможно, превращает «Крик с небес» Винсента Вудса в намного более громкое высказывание в пользу исторической памяти, чем это представляется критикам и зрителям.

Список литературы

1. Woods V. A Cry from Heaven. Methuen Drama, 2005. 96 p.

2. McKeon, B. Deirdre − without the Celtic mist // The Irish Times, 2005. [Электронный ресурс]. – Режим доступа http://www.irishtimes.com/culture/deirdre-without-the-celtic-mist-1.453310 (дата обращения 29.11.2016).

3. Fricker K. A Cry from Heaven // The Guardian, 2005. [Электронный ресурс]. – Режим доступа https://www.theguardian.com/stage/2005/jun/11/theatre3 (дата обращения 29.11.2016).

4. Courtney K., O'Toole F. Reviews // The Irish Times, 2005. [Электронный ресурс]. – Режим доступа http://www.irishtimes.com/culture/reviews-1.454360 (дата обращения 29.11.2016).

5. Strain, M.M. Working with words: an interview with Vincent Woods // Kairos, 2006. [Электронный ресурс]. − Режим доступа http://kairos.technorhetoric.net/11.2/interviews/Woods-interview-KAIROS-11-2.pdf (дата обращения 29.11.2016).

VINCENT WOODS' *A CRY FROM HEAVEN* AMONG THE OTHER DRAMATIC INTERPRETATIONS OF THE DEIRDRE MYTH

A.A. Olkova

The article analyzes the play *A Cry from Heaven* written by modern Irish dramatist Vincent Woods and based on the Irish myth of Deirdre. It focuses on the play's interactions with previous dramatic adaptations of this myth created by W. Yeats, J. Synge and G. Russell at the beginning of 20th century. Comparative analysis reveals that Woods' play shares some similarities with these earlier interpretations, such as motif of prophecy as a key element of the play's structure, the specifics of Deirdre's character, and their special interactions with the concept of myth. The conclusion says that the interest to the Deirdre myth then and now seems to be the result of special dramatists' attitude to the current cultural situation in Ireland.

Keywords: Woods, Irish drama, modern drama, myth, Russell, Synge, Yeats.

5.10. АНТИЧНЫЙ КОД В НОВОГРЕЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ

© Л.И. Шевченко

Рассматриваются актуальные вопросы новогреческой поэзии второй половины XX–начала XXI веков. Центральной проблемой до наших дней остается вопрос отношения молодых поэтов к наследию античности. Античный или мифологический код новогреческой поэзии представляют различные компоненты культурного наследия древней Эллады: логос, понимаемый как слово и миф, рецепция поэтики античных авторов (Гомер, Софокл, Гораций), кодирование понятий речевой и мыслительной деятельности человека и его телесных символов. Наиболее активно античное кодирование и использование античной символики в творчестве поэтов новой Греции приходится на периоды войн и социально-политического напряжения в обществе. Творчество современных поэтов,

представляющих поколение XXI века, характеризует демифологизация и ироническая трактовка античных сюжетов, а также заметный отказ от использования античной тематики и ее кодирования.

Ключевые слова: новогреческая поэзия, культурный код, архаический миф, постмодернизм, сюрреализм, поколение «уединенной лампады», гомеровский стиль, интеллектуальная игра, архетип, мифотворчество.

Новогреческая литература в России долгое время существовала в роли падчерицы своей старшей предшественницы, литературы древнегреческой. В стране практически не готовили переводчиков новогреческого языка, в издательствах, за редким исключением, не публиковались книги современных греческих авторов, а в тех случаях, когда их произведения принимали в печать, предпочтение отдавалось поэтам и прозаикам, идеологические взгляды которых соответствовали коммунистической идеологии [1, с. 58–60]. И это при том, что новогреческая литература во второй половине XX века дала миру двух Нобелевских лауреатов – поэтов Йоргоса Сефериса и Одиссеаса Элитиса. Первый из них получил Нобелевскую премию в 1963 году, второй в 1979-м. Только в конце 1960-х – начале 70-х годов к русскому читателю пришло имя и появились публикации отдельных стихотворных переводов патриарха новогреческой поэзии Константиноса Кавафиса, стихи которого впервые в России на русский язык перевела С.Я. Ильинская, а на исходе XX века, когда ситуация у нас в стране стала существенно меняться, были опубликованы на русском языке первые сборники поэтов новой Эллады [2; 3; 4].

Не просто обстоит дело и внутри литературного процесса, сложившегося в Греции в рассматриваемый период конца XX – начала XXI веков. Согласно словам известного переводчика греческого языка и литературного критика Виктора Соколюка, до наших дней остается остроактуальной, если не сказать, болезненной, проблема отношения молодых поэтов Греции к античному наследию [5, с. 118]. Как образно замечает по этому поводу М.Л. Гаспаров – «трудно быть сыном великого отца – сколь бы ни был талантлив, тебя невольно будут сравнивать с отцом и недооценивать» [6, с. 50].

Современную греческую поэзию с конца Второй мировой войны и вплоть до конца 1990-х годов характеризует преимущественное развитие поэзии, превалирующей над прозой. Рассмотрение поэтического процесса, сложившегося в Греции в XX веке в диахроническом срезе весьма затруднительно, а определение господствующих там в это время

поэтических школ и направлений, как правило, носит условный характер.

Подчеркивая всеобщую любовь греков к поэтическому творчеству, Ирина Игоревна Ковалева, автор наиболее значимых в отечественной неоэллинистике работ о творчестве многих поэтов современной Греции и их блестящий переводчик, остроумно замечает: «…иногда кажется, что каждый второй пишет стихи, а каждый третий – печатает» [7, с. 164]. Дело не только в многоликости поэтической жизни в современной Греции и обилии как профессиональных поэтов, так и любителей поэзии при чрезвычайном разнообразии поэтических стилей и литературных направлений. Многие авторы просто не вписываются в определенные поэтические школы или, напротив, проявляют родство с несколькими из них. Такая разбросанность в отношении стилевой манеры поэтического творчества свойственна многим поколениям греческих поэтов XX века. Присуща она и представителям старшего поколения 1930-х годов, сформировавшихся под влиянием европейских поэтических школ футуризма, символизма и сюрреализма. Ведущие поэты этого направления, нобелевские лауреаты Йоргос Сеферис (1900–1971) и Одиссеас Элитис (1911–1996), награжденный многими престижными премиями в области литературы, лауреат международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами», поэт Яннис Рицос (1909–1990), «знаменитые греческие сюрреалисты», как их характеризует И.И. Ковалева, Никос Энгонопулос (1910–1985) и Андреас Эмбирикос (1901–1975), а также младший среди своих сверстников этого поколения Мильтос Сахтурис (1919–2005), «создатель», согласно словам исследовательницы, «уникального поэтического мира, по-своему преобразующий архаический миф» [7, с. 164], оказали колоссальное влияние на становление всего развития новогреческой литературы в последующие периоды вплоть до наших дней.

Наиболее трагичными оказались и личные, и поэтические судьбы поэтов послевоенного поколения, которых принято подразделять на первое и второе, хотя разница между ними в плане методологии их творчества не слишком разительная. К первому послевоенному поколению примыкают поэты, родившиеся в промежутке между 1920–1930 гг. или около этих лет. Это Такис Синопулос (1917–1981), Эктор Какнаватос (1920–2010 гг.), Клитос Киру (1921–2006 гг.), Титос Патрикиос (род. в 1928 г.), Костас Стериопулос (1926–2016 гг.), Манолис Анагностакис (1925–2005 гг.), Ольга Воци (1924–1998 гг.), ее ровесник Яннис Даллас (род. в 1924 г.) и некоторые другие. На десять лет моложе первых по-

эты, представляющие второе послевоенное поколение – Маркос Мескос (род. в 1935), Маттеос Мундес (1935–2000 гг.), Кики Димула (род. в 1931 г.), Нана Исаия, поэтесса и художник (1934–2003 гг.), Лефтерис Канеллис (род. в 1937 г.). Некоторые из них и в наши дни продолжают творческую активность и участие в общественной жизни Греции наряду с представителями последнего, сейчас «задающего тон» поколения 1970-х годов, к которому принадлежат Яннис Кондос (1943–2015 гг.), Дзени Масторакі (род. в 1949 г.), Костас Папагеоргиу (род. в 1945 г.), Лефтерис Пулиос (род. в 1944 г.). Литературная критика особо выделяет Михалиса Ганаса, ровесника Лефтериса Пулиоса (1944 г.), Насоса Вагенаса, одногодка Костаса Папагеоргиу (род. в 1945 г.), а также Михалиса Пиериса и Христоса Туманидиса, родившихся уже в следующем десятилетии (1952 г.).

Представителям всех послевоенных поколений и особенно поколению 1970-х годов (позже его назвали поколением «уединенной лампады»), не пришлось сражаться с врагами, как пишет И.И. Ковалева, которой принадлежит формулировка этого, заимствованного у поэта предвоенного поколения Костаса Стериопулоса, определения. Это название свидетельствует об отказе большинства поэтов указанного периода от проблем широкомасштабного, идеологического характера и их замыкании на вопросах личностных, интимных и трагически окрашенных, интерпретируемых от своего имени и пропускаемых «через себя» и свое «я». На вопрос, «что такое поэзия» Маркос Месиос, поэт второго послевоенного поколения, отвечает, что это *одинокий голос в глубине пустого, высокостенного сосуда*, это южный ветер, который *холодом проникает в трещины* его поэтической *скорлупки*. Согласно словам И. Ковалевой, поэтам этого поколения пришлось бороться с «предшествующей и современной им поэтической традицией» [7, с. 167]. До них в поэтическом мире господствовали имена древнегреческой классики. Становление новой поэтической школы происходило в суровые годы второй мировой войны, гражданской войны и последующие за ними жесточайшие режимы репрессий, тиранической власти, а также в эпоху так называемых «черных полковников». Найти собственный путь, не повторяя прошлого, создать свою собственную поэтическую школу было не просто. Для этого понадобилось не только реформировать язык, но по – новому увидеть и оценить тот античный λόγος, понимаемый и как слово в его первоначальном значении, и как миф, который не только в литературе античности, но и в новейшей мировой литературе является ключевым понятием.

Пытаясь отказаться от принципов традиционной классической литературы древних греков и римлян, представители этого нового поколения новогреческой поэзии под воздействием сюрреализма и других течений, сформированных идеями старших товарищей и непосредственным влиянием западноевропейского модернизма, по-новому подходят к интерпретации античной мифологии и ее художественных возможностей.

Поиск нового слова в плане новаторского отношения к поэтическому творчеству всегда был одной из актуальнейших задач новогреческой поэзии в самые разные периоды ее существования. И поэты старшего поколения, и особенно те, кто представляют поколение 1970-х годов, призывают не стремиться *к нетронутым временем томам классиков* не стараться построить и заполнить свой бедный дом тенями титанов, но, невзирая на свой малый рост, поднявшись на плечи гигантов – предков, упорно смотреть вперед (Рита Буми-Папа, «Самой себе») или отказаться от фальши и влияния *каких-то жутко чужих, отвратительных* стихотворений (Насос Вагенас, «Мученье»). Призыв навсегда покончить с прошлым, *собраться и вынести приговор всему* , чем жили до сих пор, перемежается с утверждением национального самосознания и требованием свободы. Стихотворение Такиса Папацониса, призывающего к новым переменам всего того, чем *до сих пор жили*, завершается словами *Я от имени всех ставлю подпись:/ Т.К. Папацонис, грек*. Та же мысль о тайной и опасной надежде, связанной с мечтой о свободе и необходимости новых жизненных перемен, представлена в стихотворении Йоргоса Сефериса*: С каким сердцем, с каким дыханием, / с каким желанием и с какой страстью / мы жили – но, увы, ошиблись! / И тогда мы изменили жизнь.*

Полного размежевания с традициями классической античности у поэтов новой Эллады не происходит и не может произойти. Основополагающим началом всей мировой литературы XX века и, в первую очередь, современной новогреческой литературы является мифологический код, толкуемый нами в более широком контексте как античный или культурный код. Это своеобразная мифологическая картина мира, понимаемая, согласно определению Р. Барта, как отголосок прошлого, «определенные типы уже виденного, уже читанного, уже деланного», т.е. код «человеческого знания…культуры, как она транслируется книгой, образованием… всеми видами общественных связей» [8, с. 456]. С какой бы иронией и скептицизмом не относились к героическому прошлому современники лирического героя стихотворения Янниса Рицоса

«И повествуя об этом», они испытывают сокровенную скорбь и тоску *о блеске, испытанном прежде*, хотя и называемом *дешевым*. Воссоздавая картину торжественного шествия к могилам павших героев для традиционного жертвоприношения, автор стихотворения использует гомеровский прием ретардации – это подробное перечисление участников процессии в его стихотворении: трубач, идущий впереди, следом вышагивающий аспидный бык, за ним юноши, несущие кувшины, архонт, замыкающий шествие, а также предметы, необходимые для жертвоприношения: венки и груды душистого мирта, кувшины с молоком и вином, масла, и ароматные смеси в благовонных фиалах, пурпурные одеяния архонта, *которому целый год не позволяли касаться железа / и надевать на себя хоть что-нибудь кроме белого*. На поясе архонта длинный меч, в руках прекрасная ваза. Неожиданным контрастом к этому гомеровскому пассажу служит выдержанная в сюрреалистическом духе иронически неожиданная, вызывающая парадоксографический эффект концовка стихотворения о том, что заключительные слова архонта после совершенного жертвоприношения павшим за свободу грекам вызвали великую дрожь у всех окрестных лавровых рощ, *которая даже теперь пробирает эту листву / эвкалиптов / и эти залатанные пестрые тряпки, после стирки / развешанные на этой веревке.* В другом программном стихотворении Янниса Рицоса «Геракл и мы» поэт говорит от имени своего поколения, детей смертных, которые ничем, кроме собственной воли не обладают, но они нисколько не чувствуют себя униженными, им *не стыдно смотреть любому в глаза* в отличие от учености *большого и великого сына бога*, знаменитого *кучей блистательных учителей* и обученного многим наукам и искусствам, в том числе *отменному средству – подножке.* Интеллектуальной утонченности этого бога поэт противопоставляет аляповатость и неуклюжесть своих стихов и стихов своих товарищей, написанных *под конвоем, под носом охранников, под ножом, / приставленным к ребрам.* Геракл, этот знаменитый мифический персонаж, не назван по имени – прием, характерный для творчества римского поэта Горация, который воспримут и некоторые другие поэты новой Эллады. Имена прочих, второстепенных персонажей, мифологических учителей Геракла – Лина, сына Аполлона, обучившего героя грамоте, Эврита, преподавшего ему уроки стрельбы из лука, Эвмолпа, сына Филаммона, развившего склонности своего ученика к песне и лире и Автолика, сына Гермеса, страшные и густые брови которого закрывали половину лица этого учителя искусству аргосцев – подножке, надежному средству *вырывать победу в борьбе, в кулачном*

бою и, как признано, даже в науке , представлены достаточно подробно. Перечень такого рода мифологических персонажей позволяет современному греческому поэту, как и его далекому римскому предшественнику, расширить и углубить мифологическую перспективу [9, с. 146]. Обращает на себя внимание еще одна особенность поэтической техники Горация, отмеченная различными исследователями его поэзии (в их числе М.Л. Гаспаров), которая, как нам представляется, характерна для многих поэтов новой Греции. Это конкретное, «вещное», предметное видение мира, некая особая его «вещественность» [9, с. 143]. Таково небольшое, всего в шесть строк стихотворение поэта послевоенного поколения Янниса Далласа, из сборника «Анатомия», в котором экспрессивно нарастающее действие передается преимущественно посредством существительных: дожди и ветры, невзгоды, пулемет, выплевывающий по одному слова, легкие поэта, сверкающие в высях, ломоть луны, критик, телескопы жестких глаз. Концовка стихотворения, с которой обычно связана его основная мысль, представляет собой номинативное предложение из слов *Последний агент и слежка*. Всего три личные формы глаголов соединяют действие в единое целое: глагол *хлестать* – дожди, ветры и пулеметы, выплевывающие слова по одному, хлестали среди невзгод; глагол *остаться* – легкие поэта, сверкая, словно ломоть луны, остались в высях; глагол *искать* – критик искал их долго телескопами жестких глаз. Остается неясным, что искал критик. Если это слова, то, возможно, перед читателем аллюзия на поэтическое творчество, но в контексте с заключительной фразой о последнем агенте и слежке, а также упомянутом выше телескопе, речь может идти о событиях военного характера с разрывом орудий, прожекторами телескопов, шпионаже, анатомически подробно представленной гибелью не только солдат, но и поэтов. Приведенный пример свидетельствует о сложной и, согласно словам М.Л. Гаспарова, адресованным римскому поэту, «изощренной» поэтической технике, которая в равной степени, как мы пытаемся показать, также присуща новогреческому поэту, пережившему страшное время оккупации и своими глазами видевшему жестокость кровопролитной войны.

В духе гомеровской кодовой системы поэты новой Эллады наделяют слова и фразы речевыми коннотациями, в результате чего слова предстают в виде предметов или одушевленных существ, которые удирают, падают, валятся, как это происходит в стихотворении Насоса Вагенаса. Его лирический герой мучительно подбирает слова, чтобы выразить свои чувства («Мученье»). Представитель второго послевоенного поко-

ления Титос Патрикиос в стихотворении «Снова слова» затрагивает ту же тему – как выбрать из мешанины слов единственное нужное. Его слова, уподобленные муравьям, липнут под языком, а те одинокие, / из уст не выходящие, тоже разъедают поэта изнутри, покидая высохшие останки / людей что пытались заговорить / да поздно было. Главная смысловая информация этого стихотворения закодирована в заключительных строках, перефразирующих знаменитое высказывание французского философа Р. Декарта «Я мыслю, следовательно существую» (Cogito ergo sum). Поэт допускает возможность своего существования только при условии сохранения его способности говорить: Пока могу / связать хотя бы два слова / я существую. О том, как мучительно трудно и напряженно происходит поиск нового поэтического слова, свидетельствуют яркие образы в произведениях поэтов и старшего поколения, и поколения «уединенной лампады». Это Никифорос Вреттакос (1912–1991), вырывающий слова из нутра, словно нож, как и его старший предшественник Маркос Авгерис (1884–1973), лирический герой которого, оголенный временем, искрошенный скелет,/ склонившись над лишенным плоти словом, ищет слово-магнит, разящее, как молния и притягивающее души. Еще более контрастен герой стихотворения «выразительного», согласно словам С. Ильинской, талантливого поэта Янниса Кондоса «Слова и столбняк», который возится со ржавыми словесами и на рекомендацию психиатра хоть иногда надевать перчатки с иносказательной иронией отвечает, что такую работу в перчатках не делают [10, с. 114]. В стихотворении Паноса Панайотуниса (род. в 1930 г.) перечисляются разнообразные функции слов: они – змеи, убийцы, тина этих слов, которые поэт также сопоставляет с тысячью муравьев, пожирает плод. И хотя блеск этих слов смывает с души грязь, его лирический герой бессилен истолковать миф жизни. С понятием «слово» семантически сближаются такие абстрактные понятия, как «голос», «крик», «молчание», «идеи» и другие акты речевой и мыслительной деятельности лирических субъектов поэтического произведения. Так, в стихотворении Элени Вакало (1921–2001), представительницы неосюрреализма, поэтический голос распнется птичкой на кресте, голос ее ровесника, поэта Клитоса Киру (1921–2006 гг.) тает на перекрестке, становится неподъемным, уходит под землю, его топчут дикие звери и давят колеса автомобилей («Голос и поэт»). Представитель более молодого поколения, современный поэт Йоргос Маркопулос (род. в 1951 г.) сравнивает падающий и поднимающийся голос играющей пластинки с пьяным, который не держится на ногах. Голоса меняют свое качество в зависи-

мости от конкретной предназначенности лирического персонажа, воспроизводящего этот голос : это глиняные, надломленные, надтреснутые голоса, голоса лета, исчезающие с его окончанием, голос моря, мерный голос воды и так далее. Лирический герой стихотворения «Мертвые поэты» Йоргиса Коцираса (1920–1998 гг.) собеседник мертвых поэтов, голоса которых звучат живее и ближе, сверкают, как молния, а в стихотворении Янниса Рицоса голосом мертвых становится их молчание («Мертвые»). Современная поэтесса Дзени Масторакы (род. в 1949 г.), утверждающая сатирико-ироничное переосмысление мифологических символов и свою демонстративно-личностную поэтическую позицию, упрекает собственное поколение в том, что оно тонет все глубже в себя, расшифровывает звуки сплошного молчания и надеется, что *вскормленное взаперти в четырех стенах молчание станет ее песней*.

В новогреческой поэзии широко представлен мифологический символ глаза и других телесных органов человека, связанных с магической силой и получивших различные воплощения в устном народном творчестве и художественной литературе [11, с. 306–307]. К сказке и сказочному эпосу восходит образ Циклопа, переосмысленного поэтом Стелиосом Геранисом (1921–1993 гг.) в бронированное чудовище, из глаз которого ползут черные, длиной в века ночи, символ тьмы. Глаза как символические образы в греческой лирике ассоциируются с природой: Два глаза полны небом (Такис Варвициотис), Ночь, словно море в глазах (Яннис Даллас), глаза омываются Зефиром … и в них расцветают ромашки (Лефтерис Канеллис). Провидческая функция глаз представлена в стихотворении Никифороса Вреттакоса «Глаза Маргариты». В глазах своей лирической героини поэт видит книги, которых не написал, веселых друзей, вереницы безымянных крестов, окончание войн. Вселенскую роль глаз фиксирует поэт Йоргос Геролис в стихотворении «Олимпия»: Сюда мы будем приходить поодиночке/…очищенные от страстей, с глазами, / подаренными вечности, с губами, / искрящими вселенскую улыбку…. Нередко в поэтическом тексте, наряду с изображением глаз, упоминаются и другие, вызванные по ассоциативной связи символические образы и представления, как, например, слетающие с губ пляшущие голоса: Там за истоком/ где река не имеет названия / есть место для скрытых глаз / над которым пляшут голоса/ слетевшие с уголков губ… (Костас Папагеоргиу). Способность видеть и говорить воспроизводится как единый, необходимый акт творческой и созидательной деятельности и борьбы человека: Я не хотел бы закрыть глаза, не увидев, / Увидев – не высказать./ Высказать, не вырвав слова из нут-

ра,/ словно вонзенный нож (Никифорос Вреттакос, «Долг»). Еще большей эмоциональной напряженности достигает автор стихотворения «Надпись на стене», поэт и художник Йоргис Павлопулос (1924–2008), который рисует чудовищную картину расправы над борцами за свободу: Глаза нам выкололи,/ вырвали язык,/ от голоса, который отрубили,/ остался корень с кровью…, но и это не убило ростка жизни: оставшийся окровавленный корень языка ломает бесплодный камень/ добывает воду и вновь цветет. Наряду с символической магией глаз в поэзии фигурирует исполненный враждебной силы взгляд, который способен просверлить отверстие в груди (Никос Паппас «Глаза и взгляд»), лирический герой стихотворения Никифороса Вреттакоса предпочитает изгнание, посох и котомку жизни под взглядом осквернителей Афины-Девы. Поэт способен управлять своим словом, видеть и слышать движение солнца,…бег колесницы с Афродитой, своим поэтическим даром он обеспечил самое важное – умение объясняться с вечностью, и в этом залог его счастья («Прощальное слово греческому солнцу»). Мотив слепоты, берущий свое начало в классике античной литературы, обыгрывается в духе сюрреализма в одном из стихотворений Янниса Рицоса («О героях», из сборника «Записки слепого») и в стихотворении современного поэта Насоса Вагенаса «Слепой», где эта тема особенно откровенно перекликается с главной идеей драмы об Эдипе – идеи самопознания и познания настоящего и будущего.

Не менее важную роль в творчестве новогреческих поэтов, переживших тяжелые испытания войн и диктаторского режима, играет многократно представленный символ рук, выполняющий двоякую функцию. У поэтов старшего поколения это, как правило, архетипически закодированный образ человеческих рук, без которых невозможна полноценная жизнь людей. Рука в стихотворении Никифороса Вреттакоса служит путеводной звездой, направляя жизненный путь лирического героя *по этому миру*. В другом стихотворении Вреттакоса маленькие руки младенца, обхватившие материнскую грудь, символизируют вечное возрождение жизни («Преемственность рук» и «Одиночества нет»). Руки также выступают символом времени: *дырявые руки жизни* в стихотворении этого же поэта «31 марта 1959 года» и в стихотворении Ольги Воци «Время», в котором тихо и медленно вращающаяся рука времени получает дополнительное кодирование в виде предельного завершения жизни и наступающего господства хаоса*: Так времени тишайшая рука вращается, чтобы раскрыть внезапно подземелье и в бездну хаоса тебя метнуть*. В стихах более поздних поэтов послевоенного

поколения, переживших страшные годы оккупации, гражданской войны и кровавых режимов, руки стиснутые, связанные, обугленные и обрубленные становятся жестоким символом смерти и пыток. Поэт второго послевоенного поколения Продромос Маркоглу (род. в 1935 г.) в стихотворении «Будем жить, как умеем» ставит вопрос *Но как нам жить, если наши жесты обрублены и бессильны…*, в другом его стихотворении «Навзикая садов» контрастно представленным воспоминаниям о давних садах и любви прекраснейших женщин противопоставлена картина тех же мест, где прибой выносит на сушу *останки весны* и *давно забытые кости,* среди которых можно узнать *белую тонкую кисть или лоно Навзикаи*. О руках, отрубленных врагами в бою или палачами в камерах пыток, буднично и с жестокими подробностями деталей рассказывает автор стихотворения «Канун рождества» Тасос Ливадитис (1922–1988 гг.*): Фомас зажимает картофелину коленями и аккуратно чистит ее единственной рукой другую ему отрубили.* В стихотворении «Коридор», автор которого поэт Йоргис Коцирас, фактически ровесник Таксоса Ливадитиса, лирический герой задыхается в тесноте и мраке коридорной мглы, символизирующей жестокость и безгласность своего времени: *Я сузился вдвое / без рук отрубленных теснотой… Руки мои отрублены и за лампу не взяться никак.* Еще более трагичный образ погибающего человека в условиях удушливой атмосферы деспотического режима и его тюрем представлен в стихотворении Янниса Рицоса «Настоящие руки», в котором рукам, заявленным в заглавии стихотворения, противопоставлено метафорическое изображение перчаток, *словно две обрубленных кисти* этих настоящих рук.

Все перечисленные нами символы – глаза, рот, руки, исчезающие и вырастающие снова *будто обрубки*, обнаруживают себя в одном из самых знаменитых стихотворений Йоргоса Сефериса, который «до навязчивости» часто, как выразился М.Л. Гаспаров, использует в своих стихах образ античных статуй, образ «всегда тягостный, гнетущий, враждебный» [6, с. 51]. Для понимания этого стихотворения, насыщенного богатейшими ассоциативными связями и многими смыслами, как и всей поэзии постмодернизма, требуется особо подготовленный, эрудированный читатель. Его содержание, возможно, трактуемое как отголосок затянувшихся спорных взаимоотношений новых поэтов с поэтическим наследием античности, или демонстрирующее бессилие человека что-то изменить в окружающем бессмысленном мире, представляет лирического героя, проснувшегося с мраморной головой в руках, лишенного сил, не знающего, куда ее прислонить: *смотрю на глаза: не открыты и*

не закрыты / говорю со ртом который все силится что-то / сказать / трогаю щеки не чувствуя кожи. / Нет больше сил. / Мои руки вдруг исчезают и вырастают снова / будто обрубки.

Статуи – образ нередкий и у других греческих поэтов новой Эллады. Это неоднократные сравнения людей со статуями, как, например, стихотворение Наноса Валаоритиса (род. в 1921 г.), в котором дан образ *немых* «*как статуи*» людей с лицами в трещинах, сквозь которые видны их души («Пророчество»), и стихотворение Кики Димула, поэтессы, автора «женской лирики» с элементами экзистенциально-онтологических вопросов [12, с. 176]. Ее мраморная статуя, собеседница лирической героини, источник рассуждений о тленности мира и неизбывности поэзии («По осени. Сцена в парке со статуей»). Большой известностью пользуются два стихотворения, переведенные и прокомментированные И. Ковалевой. «Статуя и мастер» Йоргиса Павлопулоса и «Голова поэта» Мильтоса Сахтуриса, автора, как о нем говорит И. Ковалева, с репутацией «темного поэта» [13, с. 98]. Мифологический сюжет первого из них о кентавромахии, многократно использованный в мировом искусстве и запечатленный на одном из фронтонов храма в Олимпии, представлен в эротическом контексте. Лирическая героиня стихотворения Деидамия, невеста царя лапифов Пирифоя, которую, согласно мифу, пытался похитить опьяненный крепким вином кентавр Эврит, в стихотворении Георгиса Павлопулоса обычная смертная женщина. Вечером, когда двери храма, в стихотворном тексте преобразованного в музей, закрывались, спустившаяся с фронтона и *уставшая за день от туристов / она принимала горячую ванну, а потом / долго долго расчесывала перед зеркалом свои золотистые волосы*. Сохранив первоначальную архетипическую модель мифа о кентавре, пытающемся похитить царскую невесту, автор стихотворения до неузнаваемости меняет его сюжет, создавая новый миф чувственного восприятия жизни. Его главной темой становится изображение добровольной любовной страсти лирической героини (*она для виду сопротивлялась*), понимаемой в то же время как творческий акт (*и предаваясь ему / между своим страхом и его похотью воображала / что он все еще ее ваяет*). В стихотворении Мильтоса Сахтуриса «Голова поэта» античный код еще более ассоциативно препарирован и требует дополнительного комментария. С этой изощренной интеллектуальной игрой, закодированной в тексте стихотворения, блестяще справляется И.И. Ковалева, отсылая читателя к новозаветному сюжету «усекновения главы Иоанна Крестителя», голова которого превращается в образ головы Орфея. В результате автор сти-

хотворения описывает магическое преображение «не-поэта» в поэта, а мифологический код в поэзии Сахтуриса трансформируется в хтоническую, «кровавую», если воспользоваться терминологией И.Ковалевой, «стихию мифа» [14, с. 98–101].

Новогреческие поэты старшего поколения используют практически все античные архетипы и сюжеты. Наиболее популярными среди них являются архетипические сюжеты троянского мифологического цикла, осада и гибель Трои, тема дальних плаваний из гавани в гавань, миф о Церере, женские образы Елены, Клитемнестры и другие. Одной из самых привлекательных фигур этих архетипических представлений является Одиссей и его возвращение на родину в Итаку. Эту тему, мифотворчески закодированную в форме морского плавания с его приключениями, гневливым Посейдоном, циклопами и лестригонами одним из первых в новой поэзии использует Константинос Кавафис (1863–1933 гг.) в стихотворении «Итака». Для поэта с романтическим характером поэтического мировоззрения главным в этом сюжете является отнюдь не тема окончания странствий и возвращения на родину, а, напротив, желание продлить это путешествие (*Молись, чтоб долгим оказался путь*). Главная идея – верность *высоким помыслам и благородным чувствам*. Поэт не хочет скорого возвращения ради *ученой мудрости*, ради дальнейшего путешествия и самопознания. Помимо архетипических сюжетов троянского цикла, в поэзии представителей новогреческой литературы фигурируют и другие образы и сюжеты античной мифологии. Это неоднократно использованный миф о походе аргонавтов за золотым руном. В стихотворении Янниса Рицоса на прямо поставленный поэтом вопрос, зачем герои добивались золотого руна, претерпев огромные опасности и преграды, следует ответ: без этой золотой пытки жизнь была бы совершенно иной. Об этом же говорит его старший современник, поэт Леон Куклас (1894–1967 гг.) в стихотворении «Аргонавты»: и радость и гордость путешественников были бы совершенно иными, если бы они не встретили тирренских пиратов, прежде чем достигли Колхиды. В духе исторических ассоциаций Кавафиса повествует о героических событиях при Фермопилах все тот же поэт Леон Куклас («Фермопилы») и поэт Стелиос Геранис, излагающий в абсолютно прозаическом контексте диалог возницы Левкиппа с садовником: *Они снова идут – воскликнул в испуге возница Левкипп. – А я уже бросил в высохший колодец свой щит. – Конец, – сказал он садовнику. – Солдаты Ксеркса возвращаются и сейчас заколют меня у колодца*… В стихотворные сюжеты произведений, принадлежащих поэтам старшей груп-

пы, проникают более абстрактные, вызывающие дополнительные ассоциации, античные реминисценции, разрушающие представление о традиционном мифе. Примером служит стихотворение Диноса Христианопулоса (род. в 1931 г.) «Итака», в котором высказано сомнение автора о спасительной роли Итаки. Поэту Никосу Карузосу принадлежит поэтическое сравнение звезд с ежевикой *на запекшихся губах Филоктета* («В серебряной дымке»). Стихотворение Эктора Какнаватоса «Эпоха», содержание которого характеризуют обилие бытовых деталей в форме оксюморона (*исполин топочет по склону Иды* и *разглагольствует в кафе*; на самых верхних окнах вывешены *белые простыни капитуляции*; улица, которая забеременев под утренним ливнем *разрешается огромным мочевым пузырем*), завершается призывом *дать клубок ниток Тесею / чтоб он прикончил эпоху/ Миноса*.

В отличие от своих предшественников поэты современной Греции, заставшие рубеж XX–XXI веков, дают крайне сниженную оценку героическим деяниям эпических героев. Одиссей здесь *усталый и больной, только одного желает - спать со своей Пенелопой* (Стелиос Геранис «Бронированное чудовище»). В другом случае он раскаивается в безрассудности и фальши своей премудрости и отваги, считая ошибочным *возвращенье на мертвую Итаку* (Михалис Пиерис, Одиссей прикованный). Троянский конь заявляет, что не намерен принимать никаких журналистов и вообще *в детстве когда-то работал в луна-парке лошадкой* (Дзени Масторакиз, Из цикла «Лица и каноны») [10 , с. 121]. Пародийно снижены образы философов Сократа и Платона. Сократ, который даже *не курил*, *… выпил цикуту, чтоб разом избавиться* от тех, кто непредвиденно *вломились* в *одноцветный покой* лирических субъектов стихотворения, загодя об этом *пронюхав* (Яннис Кондос, «Древние наши предки»). Платон, автор сочинения «О душе»*, забальзамированный уже несколько тысяч лет*, *… этот запал для поэтов*, который *целится в фантастических птиц на лугах небесных/ Из-за того что тиран в общем очень великодушный/ дал однажды пинка под зад*! (Яннис Даллас, «Ежедневные маршруты»). В творчестве этих поэтов усиливается тенденция к осложненной ассоциативными связями метафизической литературе, избегающей подробных мифологических деталей и довольствующейся разовыми, напоминающими вспышки молнии, элементами мифа. В этой связи следует вспомнить греческого поэта, живущего в Москве, Димитриса Яламаса (род. в 1960 г.), в «авторском анамнезе « которого ощущается «сильная сюрреалистическая линия» [15, с. 5–6]. Это поэт высочайшей поэтической и мировой культуры.

Античные и христианские коды его поэзии требуют специального исследования, говорить об этом всуе не стоит. Сошлемся на два примера: стихотворение «Похищение Европы», в котором эпитет Феб (Φοῖβος), указывающий на чистоту, блеск, прорицание и принадлежащий, согласно мифологической традиции, богу светлого начала Аполлону, в стихотворении адресован Дионису, его антагонисту, божеству темного и слепого экстаза [10, с. 93]. Изменен также традиционный образ возлюбленной Диониса. Вместо Ариадны фигурирует Эйрена, одна из трех богинь, персонифицирующих времена года: Эвномия – «благозаконие», Дике – «справедливость» и Эйрена (греч. Ἐιρήνη – «мир, мирная жизнь»). Возжелавший Эйрену Феб Дионис *обещал ей луну/ эриний/ музыку*/, т.е. тем самым определяется связь с луной – Селеной, название которой означает свет и сияние, с эриниями, имя которых происходит от греческого глагола ἐρινύειν (безумствовать) – божества мести против святости родственных уз и клятв, получившие в трактовке эсхиловской трагедии имя эвменид, благосклонных, милостивых, наконец, с музыкой. Греческое слово μουσική, кроме основного значения, обозначает образование и искусство. Вырисовывается следующая линия ассоциаций: бог темных сил с эпитетом «блестящий», «прорицающий», Дионис обещает своей возлюбленной, олицетворяющей мирное существование, свет и сияние, безумие и прощение или милость, в завершение знание и приобщение к творческому началу. Образ самого Диониса подвергается мифотворческому перерождению. Слияние трех морей – *эгейского, ионического и ливийского*, вероятно, означает обобщенный образ Средиземного моря, по которому бороздит шхуна – лирическая героиня стихотворения, мирная Эйрена /*освящая / воды / грехи* и утехи. Содержание второго стихотворения «Завещание», снабженного эпиграфом *предсмертная записка поэта*, следующее:/ *Авгиевы конюшни –/лучший подвиг Геракла / с тех пор / никто за это не брался* /. *Мир задыхается в дерьме*. Роль мифологической темы этого стихотворения сведена до минимума, главный акцент сделан на более актуальной, современной проблеме, как и у большинства молодых греческих поэтов, творчество которых приходится на последние годы XX и начало XXI столетия, перемежающих миф с реальностью быта и философским подтекстом, к тому же охотно использующих условно нормативную лексику.Предпринятый обзор творчества новогреческих поэтов указанного периода свидетельствует о том, что античная проблематика более активно проявляет себя во время наибольшего гражданского и социального напряжения и нестабильности в обществе. В творчестве поэтов, последних двух десятилетий конца

XX и начала XXI веков формируется ироническая трактовка архетипических сюжетов и заметный отказ от использования античной символики.

Список литературы

1. К истории русских переводов новогреческой литературы (1934–2006) / сост. Д.А. Яламас. М.: Пашков дом, 2011. 180 с.

2. Кавафис К. Стихи. Вступительная статья и перевод: С. Ильинская // Иностранная литература М., 1967, № 8. С. 198–204.

3. Рицос Я. Избранное / Перевод с греч. под ред. М. Вансмахера. Составитель и автор предисловия С. Ильинская. М.: Прогресс, 1973. 426 с.

4. Геракл и мы. Современная греческая поэзия: сборник / предисловие Я. Рицоса. М.: Радуга, 1983. 408 с.

5. Сеферис Й. Стихи / Перевод с новогреч. Л. Якушевой. Вступление Виктора Соколюка // Иностранная литература. М., 1987. № 3. С. 118–121.

6. Сеферис Й. Три тайные поэмы // Перевод с новогреч. Е.И. Светличной и М.Л. Гаспарова. Вступление М.Л. Гаспарова // Иностранная литература. М., 1996. № 7. С. 50–60.

7. Ковалева И. От «поколения титанов» к поколению «уединенной лампады»: Греческая поэзия второй половины XX века // Иностранная литература. М., 2008, № 2. С. 164–168.

8. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Перевод с французского, составление, общая редакция и вступление Т.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. 616 с.

9. Гаспаров М.Л. Избранные труды, Т.1. О поэтах. М.: Язык русской культуры, 1957. 664 с.

10. Ильинская С. Молодые греческие поэты. Вступление. // Иностранная литература. М., 1978, № 1. С. 113–114.

11. Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 1. / гл. ред. А.С. Токарев. М., 1991. 671с.

12. Поэтическая антология. Кики Димула / пер. Евгении Смагиной // Иностранная литература. М., 2008. № 2. С. 176–181.

13. Павлопулос Г. Стихи / Перевод и вступление И. Ковалевой // Иностранная литература. М., 2005. № 1. С. 133 141.

14. Ковалева И. Герменевтика мифа: Мильтос Сахтурис. «Голова поэта» // Новое литературное обозрение, М., 2003, № 3. С. 98–102.

15. Яламас Д. Маленьким девочкам нельзя. Двуязычное издание на греческом и русском языках / Пер. с греч. И. Ковалевой. Вступительная статья С. Завьялова. М.: Итака, 2006. 80 с.

ANTIQUE CODE IN THE MODERN GREEK POETRY OF THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY AND THE FIRST DECADES OF THE 21ST CENTURY

L.I. Shevchenko

The article addresses to the contemporary issues of Modern Greek Poetry of the second half of the 20th century through the first decades of the 21st century. Modern poets' attitude towards the heritage of classical antiquity remains the key issue until now. Antique or mythological code of the modern Greek poetry is represented by various elements of the classical antiquity's cultural heritage: logos as word and myth, reception of poetics of ancient authors (Homer, Sophocles, Horatius), human verbal and intellectual activities and body symbolism codes. Wars and social or political unrest have been the times when contemporary Greek poets have most frequently used antique codes and antique symbolism. Demythologization and ironical interpretation of classical plots as well as an apparent rejection of antique topics and their codes are typical for the new generation of contemporary poets (21st century).

Keywords: modern Greek poetry, cultural code, archaic myth, postmodernism, surrealism, generation "of solitary icon-lamp", Homeric style, intellectual game, myth-making.

5.11. АНТИЧНЫЕ И ХРИСТИАНСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ НЕМЕЦКОГО ПИСАТЕЛЯ ХАЙНЦА ПИОНТЕКА (1926–2003)

© Т.В. Кудрявцева

Рассматриваются античные и христианские мотивы в произведениях известного западногерманского поэта, прозаика и драматурга Х. Пионтека, в многогранном творческом наследии которого нашли отражение сложные перипетии европейской истории после 1945 г. Античное миросозерцание и христианская мифология служат способом выражения мироощущения поколения немцев, прошедших испытание Второй мировой войной. Творчество Пионтека можно охарактеризовать как философские раздумья о временах и связанных с ними перипетиях человеческой судьбы (изгнание немцев с приграничных территорий, проблемы вражды этносов, поиски нравственности и правды и пр.). Историко-контекстуальный анализ, дополненный анализом мотивным, определяется комплексным подходом к исследованию конкретного историко-литературного явления.

Ключевые слова: немецкая литература, античность, мифология, мотив.

В многогранном творческом наследии Х. Пионтека нашли отражение сложные перипетии европейской истории после 1945 г. Юность писателя пришлась на военное лихолетье. В 1943 г. он был отправлен солдатом на фронт, в 1945 г. война закончилась для него американским пленом. Уже его первые публикации можно охарактеризовать как произведения «о временах». Лишенные патетики, они исполнены философских раздумий над подвластной истории судьбой человека, и в то же время имеют актуальное звучание. Судьба «разбросанных по свету» вынужденных немецких переселенцев из приграничных земель вплетена в широкий исторический контекст: заселение Верхней Силезии в XII в. и события античной древности. Цикличность времен и повторение человеческих судеб (бегство Энея из Трои) [1], предопределяют трезвый взгляд поэта на трагедию соплеменников и – Пионтек выступает здесь в роли морализатора – служат предупреждением всему человечеству о недопустимости совершения новых ошибок.

В радиопьесе «Белая пантера» [1] художественный конфликт построен на едва ли не архетипическом мотиве: безуспешные попытки преодолеть вражду, границы между этносами посредством личностных отношений мужчины и женщины. За символической встречей немки и офицера Советской армии на «ничейной земле» перед осажденной крепостью Бреслау (ныне Вроцлав) просматривается миф о трагической любви царицы амазонок Пентесилеи, убитой Ахиллом. Героиня пьесы Пионтека, идентифицирующая себя с дикой природой белой пантеры, убивает своего возлюбленного. Трагический конфликт разрешается лишь после смерти немки, через всю жизнь пронесшей в себе вину за содеянное: выстрелив в любимого человека, она не сумела нанести себе смертельную рану. И лишь много лет спустя на смертном одре произойдет желаемое: *только смерть освободит любовь* [1, с. 67].

Знаток силезской барочной поэзии, Пионтек, тем не менее, не склонен рисовать мрачную картину апокалипсиса. Поэтом движет христианский посыл *спасения после кораблекрушения* [2, с. 9], выражение надежды на то, что человек сумеет преодолеть удары судьбы: *Ветер донесет нас до неподвластного разрушениям города. / На скалах обретем покой* [2, с. 37].

Лирический герой стихотворения с символическим названием «Брод», исполненный противоречивых чувств по поводу своего пребывания в этом мире, пытается *избежать встречи со страхом* [2, с. 37], порожденным природным инстинктом самосохранения, и побороть сомнения в своих силах, питаемых человеческой волей к преодолению

трудностей жизни, к достижению заветной цели (в данном случае – *берега*), обретению твердой почвы под ногами. Это тесно связано с мотивом «земли обетованной» [3, с. 94].

«Пессимистический оптимизм» Пионтека предстает в тончайших проявлениях его душевного мира как части единого, управляемого Творцом мироздания. Хвала Всевышнему проникнута осознанием всемогущества Бога: *Из Твоего дыхания ваяю мысли, славящие Тебя* [3, с. 94]. Однако в целом поэт стремится следовать библейскому принципу: «имя Бога не должно произноситься всуе». Можно сказать, Бог присутствует в наполненной христианскими смыслами поэзии Пионтека «между строк», в многочисленных намеках, с помощью которых, *преодолев молчание* и *предав слово огню*, поэт, пытается найти *в дыму* [3, с. 103] ответ на свои вопросы и ведет разговор о сокровенном.

Один из важных проблемно-тематических пластов в творчестве Пионтека – тонкая грань между жизнью и смертью, обусловленная бренностью человеческой плоти: *изменчивость проникла в мое сердце* [3, с. 103]. Выделяя в качестве важнейшей черты бытия его уязвимость, поэт хочет на миг *нарушенным молчанием* [4, с. 29] озвучить созерцаемое, показать хрупкость земли, по сравнению с *океаном миров – капли из ведра* [5, с. 158; 6], которая стекла с длани Творца. Он призывает людей к терпимости: пылинка, попавшая в глаз, это не инородное тело: *пусть она отразится в капельке на ресницe* [7, с. 103].

Не привыкший лукавить, в смятении от сознания того, что в своем бренном человеческом существовании он, как и все, не избежит порога, разделяющего свет и тьму, Пионтек позволяет читателю прикоснуться к глубинам души, пребывающей, подобно природе, в стоическом ожидании надвигающегося холода:

Осенний виноградник гол и пуст, / снопы соломы, облетевший куст, / орехи с веток детвора срывает. // Я, как лоза, от света жду тепла. / И от земли, что лето вобрала. / И все кругом безмолвию внимает [8, с. 9].

Прежде чем уйти в небытие, поэт хочет *Вновь ощутить земному сопричастность, / и не впервые мраку неподвластность / потоков света в липах увидать, / где шелест с шепотом играют в прятки. / И смысл тысячелетья разгадат*ь [8, с. 11].

Пытаясь «разгадать и усвоить», поэт окидывает мысленным взором прошлое тысячелетие, на исходе которого ему довелось родиться. Он обращается и к еще более далеким временам, задавая все тот же вопрос эпическим героям ветхозаветных мифов. Он пытается найти разгадку, перелистывая и книгу воспоминаний своей жизни. Сопоставляя свое

бытие с бытием современников по тысячелетию, поэт соизмеряет нравственные ценности этого тысячелетия с единственно верными и извечными, как представляется ему, верующему христианину, этическими нормами.

Последний век, считает поэт, не был светлее других в череде предшествовавших столетий. Войны, неизбывные человеческие страдания, чуть-чуть скрашенные под конец благами преуспевающего общества потребления, готового поступиться нравственностью в слепом поклонении вещам и «золотому тельцу». Не случаен интерес Пионтека к жанру псалма. Словно в зеркале времен вглядываются друг в друга обнаженные человеческие души, в своем одиночестве и скорби одинаково вверяющие себя Богу теперь, как и тысячи лет назад. Псалтырь есть для Пионтека самая большая утешительная, дарующая надежду и поэтому *невероятно прекрасная* [7, с. 17] утопия. Смысл этой утопии *об открытом конце* [9, с. 177] человеческой жизни – в стремлении найти «свободный путь» [9, с. 88], который позволит выйти в божественную запредельность:

Душа – / паломница светла – / Вселенная – / лишь узкий вход, / открытый в океан [9, с. 88].

Тяготеющий к эпичности стих Пионтека вводит читателя в мир библейского мифа. Пионтек передает наэлектризованное состояние души поэта, являющей некий всплеск отчаяния и надежды:

Ты, лишь ты
им всем
в вину вменили скотопристойный закон
цепей

всепожирающий огонь
пожаров

на рассвете укажешь путь
к земле обетованной свободы [8, с. 62].

Однако позиция автора неизменна: рассвет – неотъемлемый атрибут человеческой жизни, которая немыслима без надежды, и нельзя себе позволить такой роскоши, чтобы пропустить мгновение, снова и снова возвещающее о твоем присутствии в этом мире. Именно такого прочтения ждет Пионтек от вдумчивого читателя, веря в его нравственную силу.

Список литературы

1. Piontek H. Weißer Panther. Stuttgart, 1962. 250 S.
2. Piontek H. Wassermarken, Eßlingen, 1957. 62 S.
3. Piontek H. Die Rauchfahne. Eßlingen, 1956. 70 S.
4. Piontek H. Was mich nicht losläßt. München 1981. 227 S.
5. Klopstock F.G. Oden. Leipzig, 1798. Bd. 1. 331 S.
6. Ис. 40:15.
7. Piontek H. Das Schweigen überbrücken. Gütersloh, 1977. 126 S.
8. Piontek H. Helldunkel: Gedichte. Freiburg; Basel; Wien, 1987. 125 S.
9. Strauß B. Paare, Passanten. München, 1985. 158 S.
10. Piontek H. Wie sich Musik durchschlug, 1978, Hamburg. 197 S.

ANTIQUE AND CHRISTIAN MOTIFS IN THE WORKS OF GERMAN WRITER HEINZ PIONTEK (1926–2003)

T.V. Kudryavtseva

The article discusses ancient and Christian motifs in the works of the famous West German poet, novelist and playwright H. Piontek. His multifaceted heritage reflects the complicated twists and turns of European history after 1945. Ancient and Christian mythology represent the way of expressing the point of view of Germans who have gone through the ordeal of the Second world war. Piontek's works can be described as a philosophical contemplation of time and the twists and turns of human fate (expulsion of Germans from the border territories, the problem of hostility between nations, the search for morality and truth, etc.). Historical and contextual analysis, along with the analysis of motifs, is determined by a complex approach to the study of a particular literary-historical phenomenon.

Keywords: German literature, antiquity, mythology, motif.

5.12. РОМАН-АНТИУТОПИЯ И АВАНТЮРНО-ФИЛОСОФСКАЯ ФАНТАСТИКА XX ВЕКА

© Е.Ю. Козьмина

В разделе доказывается наличие двух разновидностей романа-антиутопии – классической и авантюрно-философской. Сопоставляются два романа («Мы» Е. Замятина и «Возвращение со звезд» С. Лема на основе трехаспектной жанровой модели М.М. Бахтина). Авантюрно-философская разновидность образована путем трансформации жанровой структуры классического романа-антиутопии. Принципиальное различие между ними заключается, прежде всего, в разном конструировании «смысловой границы» между изображенным в произведении

миром и миром автора и читателя. Для классического варианта характерна иносказательность, сатирический «фамильярный контакт с незавершенной действительностью». Авантюрно-философская разновидность экспериментирует с теми тенденциями, которые только зарождаются в современной эмпирической действительности, или с «вечными» философскими вопросами. Это различие влечет за собой изменение структуры в других аспектах жанровой модели. Классический роман-антиутопия воспроизводит код философской сатиры, другой вариант – код авантюрно-философской фантастики XX века.

Ключевые слова: роман-антиутопия, философская сатира, авантюрно-философская фантастика XX века, жанр, жанровая модель, трансформация жанра, М.М. Бахтин, Е.И. Замятин, С. Лем.

Жанр классического романа-антиутопии довольно хорошо изучен, причем как в литературоведческом аспекте, так и в других – философском, социальном и политическом. Как правило, произведения этого жанра относят к фантастической литературы (чаще к так называемой «научной фантастике»).

Однако при внимательном рассмотрении антиутопических романов можно обнаружить две группы произведений, внешне схожих, но имеющих разный художественный смысл. Одна из этих групп – классические романы-антиутопии: «Мы» Е. Замятина, «1984» Дж. Оруэлла, «Прекрасный новый мир» О. Хаксли; добавим к ним романы В. Войновича «Москва – 2042», Ю. Полякова «Демгородок» и др. Попробуем кратко описать инвариант этого типа романа-антиутопии, а затем сопоставить с ним те произведения, которые не удовлетворяют описанным признакам.

Под инвариантом понимается «форма или структура, выделяемая интуитивно читателем или реконструируемая исследователем на основе сравнения конкретных произведений, для которых она играет роль воспроизводимого творческого принципа, порождающей модели, используемой автором для создания нового произведения как вариации типического художественного целого» [1, с. 79].

Инвариант классического романа-антиутопии мы будем описывать по модели жанра М.М. Бахтина. Фундаментальный статус жанровой теории М.М. Бахтина связан с тем, что она, как считает Н.Д. Тамарченко, возникла на основе синтеза «трех традиций европейской поэтики»: 1) понимания жанра в «неразрывной связи с жизненной ситуацией, в которой он функционирует; 2) взгляда на жанр как на «образ мира»; 3) учета представлений «об особом аспекте структуры художественного произведения – границе между эстетической реальностью и внеэстетической действительностью» [1, с. 70]. Эти три научные парадигмы и

позволили создать представление о жанре как «трехмерном конструктивном целом» [2, с. 307], в котором каждый аспект по отдельности, хотя и «позволяет увидеть всю его целостность, … взятую в одном из своих важнейших ракурсов или измерений» [1, с. 70], все же должен быть соотнесен с другими в общем целом жанрового высказывания.

«Трехмерное конструктивное целое», по Бахтину, включает в себя, во-первых, внутренний мир художественного произведения со всеми его элементами – персонажами, событиями, пространственно-временными условиями и т. д.; во-вторых, организацию «события самого рассказывания», т. е. выбор субъекта речи, соотношение композиционно-речевых форм, направленность на адресата-читателя; и, наконец, в-третьих, «особый тип строить и завершать целое» [2, с. 307], т. е. создавать смысловую границу между миром героя и миром автора и читателя.

Как видно, такая жанровая модель охватывает все аспекты художественного литературного произведения и потому оказывается продуктивной как в исследовании жанровой структуры конкретных произведений, так и в построении теоретической модели жанра.

Описывая инвариант, будем опираться в основном на роман Е.И. Замятина «Мы», т. к. именно он считается образцом (или даже каноном) интересующего нас жанра. Отметим, что, несмотря на неканоничность романного жанра, отдельные его разновидности могут «отвердевать» и превращаться в канонические; именно к таким и относится роман-антиутопия. Каноном-образцом мы вправе считать первое появившееся в этом жанре произведение – роман Е. И. Замятина «Мы».

В классическом романе-антиутопии мы находим следующие особенности. В субъектно-речевом аспекте очень важна внутренняя точка зрения на происходящие события, поэтому, как правило, главный герой – доминирующий субъект речи, т. е. рассказчик. Весь роман «Мы» – это дневниковые записи Д-503.

В системе композиционно-речевых форм романа специфическими можно считать такие виды вставных текстов, как государственные (бюрократические) документы и противоположные им продукты литературного творчества главного героя. Так, роман «Мы» начинается с официального заявления в Государственной Газете, призывающего *составлять трактаты, поэмы, манифесты, оды или иные сочинения* [3, с. 211]; в ответ на призыв Д-503 берется писать поэму, переходящую затем в роман. Смысл такого рода вставных текстов заключается в создании полярной картины мира – предельно огосударствленного общества и личной жизни героя; между этими полюсами возникает напряже-

ние, двигающее авантюрный сюжет бунта МЕФИ и трагического рождения личности в Д-503.

Художественный мир изображен по модели двоемирия. Действие в «Мы» происходит главным образом в Едином Государстве – «утопическом» (готовом, замкнутом) пространстве с остановленным временем. Другой мир – за Зеленой Стеной; он разомкнут, «дик». Главное его отличие от Единого Государства в том, что он включен в исторический поток.

Герой классического романа-антиутопии внутренне двойственен (см., например, такой фрагмент: *Было два меня. Один я – прежний, Д-503, нумер Д-503, а другой... Раньше он только чуть высовывал свои лохматые лапы из скорлупы, а теперь вылезал весь, скорлупа трещала, вот сейчас разлетится в куски и... и что тогда*? [3, с. 249]). Этому соответствует двуплановость сюжета, развитие которого строится на противоречии между личностью и государством. Противоречие обусловлено стремлением государства подчинить себе людей; изменить их так, чтобы легче было управлять, используя при необходимости прямое психологическое, а иногда и хирургическое воздействие, например, Великую операцию по вырезанию фантазии, проводимую на мозге человека.

Такой сюжет становится основой для испытания героя и мира; потому центральные и взаимосвязанные события в нем – кризис социума (бунт восставших людей, проявление несогласия в День Единогласия, а впоследствии казнь бунтовщиков) и идеологический выбор героя, направленный либо восстановление прежнего порядка и замыкание разрушенных границ (государственных и личных), либо на их слом и дальнейшее развитие. Таким образом ставится авторский эксперимент социально-политического характера: может и должно ли государство подчинить себе личность, в том числе путем воздействия на нее биологическими способами? Каковы должны быть отношения государства и личности? Ответ на этот вопрос в классических романах-антиутопиях связан со спецификой третьей «меры» жанра – «зоной построения литературного образа» (М.М. Бахтин), т. е. смысловой границей.

В изображении смысловой границы между миром героя и действительностью автора и читателя мы обнаруживаем сочетание «зоны контакта» и «далевого образа» (М.М. Бахтин): герой и его мир, с одной стороны, причастны к незавершенной исторической современности автора и читателя, выглядят результатами экстраполяции некоторых знакомых черт и признаков социального устройства и развития; с другой стороны, главный предмет изображения – мир, стремящийся быть осу-

ществленной целью исторического развития и потому изолирующийся от реальной истории – неизбежно дистанцирован от читателя как во временном, так и в ценностном отношении. В романе «Мы» действие происходит через девять столетий от нынешнего времени, но мы без труда находим переклички с действительностью, в которой жил Е. И. Замятин и где создавался роман.

Эти переклички становятся основой иносказания и «фамильярного контакта с незавершенной современностью» (М.М. Бахтин). Так, исследователи творчества Е. Замятина указывают на то, что в образе Благодетеля заметны черты В.И. Ленина [4], а главный герой романа «Мы» обладает профессией кораблестроителя и талантом писателя, как и сам автор романа. Кроме того, в изображении Единого Государства ясно угадываются черты Петербурга и Лондона [5], двух хорошо знакомых Замятину городов. Есть и другие моменты в произведении, отсылающие нас к реальной действительности [6]. То же мы находим и в других классических романах-антиутопиях.

Иносказательность как отсылки к современной действительности в данном случае – это проявление сатирического отношения к изображаемому. По М.М. Бахтину «сатирический момент вносит в любой жанр корректив современной действительности, живой актуальности, политической и идеологической злободневности» [7, с. 12]. «Сатира, – как далее пишет ученый, – есть образное отрицание современной действительности в различных ее моментах…» [7, с. 15]. Не случайно, например, роман Е.И. Замятина был воспринят советской критикой как политическая сатира («злобный памфлет на Советское государство» [8], «низкий пасквиль на социалистическое будущее» [9]).

Для классического романа-антиутопии важны сиюминутные, злободневные социальные явления, которые уже сформировались и приобрели вполне законченный и заметный вид, персонифицировались (Благодетель – Ленин), особенно важен момент обострения конфликтов в социальной действительности. Совсем не случайна поэтому отмеченная многими исследователями зависимость появления новых произведений в жанре романа-антиутопии от сложности и противоречивости того исторического момента, в котором живет автор произведения. Вот что пишет по этому поводу В.С. Рабинович: «Расцвет антиутопии приходится на XX век. Связано это, очевидно, прежде всего с приведением в движение тех социальных механизмов, благодаря которым массовое духовное порабощение на основе современных научных достижений стало реальностью» [10, с. 123–124].

Итак, мы видим, что все сказанное сближает классический роман-антиутопию не столько с фантастикой (и в особенности – не с «научной фантастикой»), сколько с философско-сатирическими произведениями, такими, как «Путешествия Гулливера» Дж. Свифта, «Гаргантюа и Пантагрюэль» Ф. Рабле и др., с философской повестью («Кандид» Вольтера) и др. Косвенными признаками философско-сатирических произведений могут стать обширные комментарии в их академических изданиях.

Между тем, существует целый ряд романов-антиутопий, заметно отличающихся от классических образцов. В них сатирического, иносказательного, элемента нет или он предельно ослаблен. Назовем такие романы, как «Возвращение со звезд» С. Лема, «Остров железных птиц» А. Дотеля, «451° по Фаренгейту» Р. Брэдбери и некоторые другие.

Чем они отличаются от классических романов-антиутопий, попробуем показать на примере уже названного романа С. Лема. Сопоставление проведем по тем же трем параметрам жанровой модели М.М. Бахтина, которые мы учитывали при описании инварианта классического романа-антиутопии.

Отличия наиболее заметны в том аспекте, который мы назвали «смысловой границей» между миром героя и миром автора и читателя. Смысловая граница в авантюрно-фантастическом романе-антиутопии совсем иная. Мы не видим здесь отражения конкретных реалий; изображенные герои и их общество не связаны так тесно и прямо с актуальной реальностью, с конкретным местом действия. Однако в этой разновидности жанра развиваются до предела *тенденции*, которые лишь начинают появляться в нашем обществе, в наше время, но которые еще не облечены в конкретную форму. Для этой разновидности романов-антиутопий важны проблемы, которые еще зреют, которые еще только могут возникнуть, или же те «вечные» проблемы, которые безуспешно пытается решить человечество. Так, одной из важнейших тенденций, отраженной в «Возвращении со звезд», оказывается попытка решить проблему человеческой агрессивности, склонности к насилию и убийству, к риску. В романе ставится «антропологический эксперимент» (С. Лем) – персонажи будущего решают проблему с помощью так называемой бетризации, прививок, подавляющих агрессивность и обязательных для всех новорожденных всей Земли, а изображенные события показывают, чем это грозит человечеству.

Это принципиально иной эксперимент, нежели в классическом романе-антиутопии. Там речь идет о возможности противостояния государству, о подавлении личности и о ее сопротивлении. В описываемой разновидности решается проблема философского характера – что станет

с человеком, если лишить его одной из конститутивных его характеристик?

«Возвращение со звезд», таким образом, перестает быть сатирическим романом, а становится авантюрно-философским (заметим, что, как и многие другие произведения С. Лема, он тяготеет к полюсу философичности более, нежели к полюсу авантюрности).

С проблемой агрессивности людей в романе тесно связана и другая проблема – межзвездные полеты. Герои романа остро переживают признание этих полетов бессмысленными. В работе Старка, которую читает Гэл Брегг, говорится о невозможности последующей адаптации космонавтов, вернувшихся на Землю, о том, что ответ на вопрос о других цивилизациях *становился неактуальным* [11, с. 293], что *вопросы и ответы не совпадали, безнадежно опаздывали, что перечеркивало их, превращая в фикцию всякий обмен опытом, ценностями, идеями* [11, с. 293] и т. д.

Это заставляет главного героя постоянно проецировать новую жизнь на время космического путешествия. Таким образом возникает художественное двоемирие, также совсем не похожее на двоемирие в классическом романе-антиутопии. В «Возвращении со звезд» первый мир – мир прошлого без бетризации, к которому принадлежит Брегг и другие астронавты, где можно гонять на машине без подстраховки, боксировать, крепко пожимать руки, нырять в бассейн. «Новый мир» – это *цивилизация, лишенная страха, мир, защищенный от опасностей*, где *не было места ни угрозе, ни борьбе, ни насилию; мир кротости, мягких форм и обычаев, постепенных переходов, не трагических ситуаций…*[11, с. 362–363] . Этот новый мир оказывается для героев *незнакомым, как чужая планета* [11, с. 394].

Отсюда – двойственность героя, однако, тоже отличающаяся от классического образца. Эта двойственность человека, принадлежащего разным историческим и ценностным мирам одновременно, но ищущего связи между этими мирами и понимания. Не случайно любовь героя к Эри не носит трагического характера, как в классической антиутопии, наоборот, – именно она дает возможность соединения двух миров. Эри пытается понять Брегга; даже, несмотря на то, что лишена склонности к риску, все же рискует, стремясь спасти Брегга, пытающего покончить жизнь самоубийством.

Результаты эксперимента, поставленного автором в «Возращении со звезд», недвусмысленны. Без склонности к риску человечество существовать не может. Отсюда и событие подготовки новой межзвездной экспедиции, и решение вопроса о ее «бессмысленности». Главная ее

цель – не найти иную цивилизацию, а, как формулирует Турбер, – доказать, что *это можно сделать* [11, с. 387], *с этим самым трудным для данного времени делом можно справиться* [11, с. 387].

Решение этой проблемы дается читателю в особой композиционно-речевой форме – в философских диалогах персонажей. Они возможны и в классическом романе-антиутопии, однако не являются столь важными, как здесь.

Символический финал романа «Возвращение со звезд» (герой на вершине горы, в момент рассвета узнает место, где когда-то гулял ребенком) свидетельствует о том, что человечество, сохранив хотя бы частично важные для себя черты (прежде всего – склонность рисковать и доказывать), может продолжать существование, исследовать окружающий космос, преодолевать пределы, доказывая, что их преодолеть можно.

Такой вариант романа-антиутопии следует отнести не к философской сатире, а к авантюрно-философской фантастике XX века [1, с. 277–278].

Авантюрно-философская фантастика XX века как жанровая система формируется именно тем способом, который мы описали выше, – путем трансформации литературных кодов нефантастических авантюрных жанров. Подобные процессы мы наблюдаем и с авантюрно-историческим, и с географическим романом приключений, и с жанрами криминальной литературы.

Список литературы

1. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной, Intrada, 2008. 358 с.

2. Бахтин М. М. Формальный метод в литературоведении // Бахтин М. М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. М.: Лабиринт, 2000. С. 185–348.

3. Замятин Е. И. Мы // Собрание сочинений. В 5 т. Т. 2. Русь. М.: Русская книга, 2003. С. 211–368.

4. Фигуровский Н. Н. К вопросу о жанровых особенностях романа Е. Замятина «Мы» // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1996. № 2. С. 18–25.

5. Кольцова Н. Роман Евгения Замятина «Мы» и «Петербургский текст» русской литературы // Вопросы литературы. 1999. № 4. С. 65–76.

6. Доронченков И. А. Об источниках романа Е. Замятина «Мы» // Русская литература. 1989. № 4. С. 188–203.

7. Бахтин М.М. Сатира // Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 5. Работы 1940-х – начала 1960-х годов. М.: Русские словари, 1997. С. 11–38.

8. Михайлов О. Н. Замятин, Евгений Иванович // Краткая литературная энциклопедия. В 9 т. Т. 2. М.: Сов. энциклопедия, 1964. [Электронный ресурс].

Режим доступа: http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/default.asp (дата обращения 26.04.2016).

9. Лунин Э. Замятин Евгений Иванович // Литературная энциклопедия. В 11 т. Т. 4. М., 1930. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/ (дата обращения 26.04.2016).

10. Рабинович В.С. Олдос Хаксли: эволюция творчества. Екатеринбург: Уральский госуниверситет, 1998. 279 с.

11. Лем С. Возвращение со звезд // Собрание сочинений. В 10 т. Т. 2. М.: Текст, 1992. С. 183–397.

DYSTOPIAN NOVEL AND ADVENTURE-PHILOSOPHICAL FANTASTIC FICTION OF THE TWENTYTH CENTURY

E.Y. Kozmina

The article proves the presence of two types of dystopian novel – a classic and an adventurous-philosophical. It compares two novels (*We* by E. Zamyatin and *Return from the Stars* by S. Lem) based on Bakhtin's three-pronged genre model. The adventurous-philosophical kind is formed by the transformation of the structure of the classical genre of dystopian novel. The principal difference between them is, first of all, in a different design of 'meaningful boundaries' between the images in the work world and the world of the author and the reader. The classical variant is characterized by allegorical, satirical 'familiar contact with the unfinished reality'. Adventurous-philosophical kind experiments with the trends that are emerging only in modern empirical reality, or 'eternal' philosophical questions. This difference leads to a change in the structure of the other aspects of the genre model. Classic dystopian novel reproduces philosophical satire code, another option is code of adventurous-philosophical fiction of the XXth century.

Keywords: dystopian novel, philosophical satire, adventure-philosophical fantastic fiction of the XXth century, genre, genre model, genre transformation, M.M. Bakhtin, E. Zamyatin, S. Lem.

5.13. ИГРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ АНГЛИЙСКОГО ФЭНТЕЗИ (Д.У. ДЖОНС, Н. ГЕЙМАН, Т. ПРАТЧЕТТ)

© О.С. Наумчик

В данном разделе анализируются игровые особенности английского фэнтези на примере произведений Д.У. Джонс, Н. Геймана и Т. Пратчетта, пик творческой активности которых приходится на последнюю четверть XX века, что позволяет рассматривать их в одном ряду. Используется метод сравнительно-исторического анализа, позволяющий выявить сходные игровые черты в иссле-

дуемых произведениях, что объясняется, во-первых, влиянием художественной традиции Л. Кэрролла, во-вторых, опорой на эстетику постмодернизма, а в-третьих, взаимовлиянием творческих достижений писателей, находившихся в дружеских отношениях. В статье подчеркивается, что игра проявляется на трех уровнях: уровень языковой игры, уровень игры с пространством и временем и, наконец, уровень сюжетно-композиционный. В статье делается вывод о том, что английское постмодернистское фэнтези прежде всего тяготеет к языковой игре, а игра с хронотопом и сюжетно-композиционными элементами позволяет усложнить структуру художественных произведений и обогатить текст интертекстуальными культурными отсылками.

Ключевые слова: Диана Уинн Джонс, Нил Гейман, Терри Пратчетт, английское фэнтези, постмодернизм, игра, языковая игра, игровой хронотоп.

Литература эпохи постмодернизма характеризуется принципиальной установкой на игру – игру с культурными текстами предшествующих эпох, игру с истиной и метарассказами и т.д. Нельзя не отметить, что интерес к игре в психологии, социологии, философии, культурологии, педагогике и искусстве активизируется именно в XX веке, столь богатом на трагические исторические события, которые подорвали веру человечества в истину и гармоничное мироздание. Й. Хейзинга (1872–1945), Э. Финк (1905–1975), Х. Ортега-и-Гассет (1883–1955), Г. Гадамер (1900–2002) и многие другие теоретики игровой культуры, наблюдая изменения, происходящие в человеческом обществе, обращались к игре как к одному из важнейших элементов культуры, искусства и человеческого сознания.

Феномен игры, о котором активно заговорили в XX веке, тем не менее, интересовал мыслителей начиная с эпохи Античности, когда Платон и Аристотель заложили основы философского понимания игры как подражания и игры как удовольствия. А первую полноценную концепцию взаимодействия игры и искусства попытался создать И. Кант (1724–1804), который в «Критике способности суждения» [1], имея в виду эстетические феномены и искусство, нередко писал о «свободной игре познавательных способностей», «свободной игре способностей представления» и игре душевных сил (воображения и разума). Концепция И. Канта оказала воздействие на формирование эстетической концепции Ф. Шиллера (1759–1805), который в «Письмах об эстетическом воспитании человека» [2] отметил, что из «рабства зверского состояния» человек выходит только с помощью эстетического опыта, а «эстетические реальности» (то есть культуру и искусство), а также себя самого как всесторонне развитую и гармоничную личность, способную к творчеству, человек создает именно в игре. О тесной связи игры и ис-

кусства писал и Г. Гадамер, обозначая игру как «онтологическую экспликацию» искусства, внутреннюю форму произведения искусства. А для Х. Ортеги-и-Гассета жизнь выдающихся людей сосредоточивается в сфере игровой деятельности, а сама игра противопоставляется обыденному человеческому бытию.

Приведенные примеры демонстрируют, что игра как эстетическая и философская категория не является принадлежностью лишь постмодернизма, однако именно в его рамках игра раскрывается наиболее ярко и расширяет границы эстетического, а включение игровых элементов на уровне языка, сюжета и композиции усложняет структуру произведения и насыщает его дополнительными смыслами и отсылками.

Если обратиться к английской литературе, то становится очевидным, что многие художественные приемы, которые сейчас относят к сфере игры, наблюдаются и у Т. Мора (1478–1535) в его «Утопии», где создается игровое идеальное государство, и у Дж. Свифта, которые отправляет своего Гулливера в путешествие по вымышленным странам и в игровой форме высмеивает политические и социальные реалии своего времени. Но в наибольшей степени игровая стихия характерна для произведений Л. Кэрролла (1832–1898), который оказал огромное влияние на развитие английской литературы XX века. Например, в творчестве Нила Геймана мы видим явные отсылки к его произведениям: в романе «Никогде» [3] герои играют в гольф жабами, напоминая читателям игру в крокет с помощью фламинго из «Алисы в стране чудес», роман «Коралина» [4] и фильм «Зеркальная маска» заимствуют идею Зазеркалья, а порою встречаются и прямые цитаты из произведений Л. Кэрролла (герой романа «Никогде» произносит знаменитые слова Алисы «Все страньше и страньше»). Д.У. Джонс также использует кэрролловскую традицию, вкладывая в уста Хоула из «Ходячего замка» [5] фразу о безумном шляпнике, а Д. Нун вообще позиционирует свою «Автоматическую Алису» как продолжение дилогии Л. Кэрролла.

Выбор писателей для анализа игровых особенностей английского фэнтези обусловлен двумя причинами. Первая связана с тем, что пик творческой активности всех троих приходится на последнюю четверть XX – первое десятилетие XXI века: Д.У. Джонс (1934–2011) входит в литературу в 1970-е годы, Т. Пратчетт (1948–2015) в 1980-е, а Н. Гейман (р. 1960) в 1990-е. Вторая причина обусловлена дружескими связями между писателями: как известно, Д.У. Джонс была дружна с Н. Гейманом, а Н. Гейман работал в соавторстве с Т. Пратчеттом, поэтому можно говорить о взаимовлиянии и своего рода преемственности, потому что

все указанные писатели используют сходные методы при работе над своими произведениями.

Игровые приемы, которые обнаруживаются в анализируемых романах, можно разделить на три группы: во-первых, языковая игра, которая проявляется в конструировании говорящих или необычных имен, изменении словоформ и обыгрывании многозначности слов; во-вторых, игра с пространством и в меньшей степени – игра со временем; в-третьих, сюжетно-композиционные блоки, в которых обнаруживаются отсылки к игровым видам деятельности.

Под языковой игрой в рамках данной статьи понимается «определенный тип речевого поведения говорящих, основанный на преднамеренном (сознательном, продуманном) нарушении системных отношений языка, т.е. на деструкции речевой нормы с целью создания неканонических языковых форм и структур, приобретающих в результате этой деструкции экспрессивное значение и способность вызывать у слушателя/читателя эстетический и, в целом, стилистический эффект. Чаще всего Языковая игра связана с выражением в речи комических смыслов или с желанием создать свежий, новый образ» [6].

Д.У. Джонс достаточно часто прибегает к приемам языковой игры, прежде всего с целью создать комический эффект. Например, один из героев романа «Заговор Мерлина» [7] – Грундо – страдает дислексией: *Он пишет слова шиворот-навыворот и задом наперед – разве уж очень постарается… с загадочными словечками вроде «**ростиря**» вместо «**история**» и «**занинкуи**» вместо «**наизнанку**»* [7, с. 6]. Если мы обратимся к оригинальному тексту романа, то увидим, что перевод точно отражает авторский текст: *He was threatening me with half a page of crooked writing with words like "**inside**" turning up as "**sindie**" and "**story**" as "**otsyr**"* [8, p. 5].

В том же романе Д.У. Джонс мастерски воспроизводит путаную речь нетрезвого Максвелла Хайда, который вместо «колдовской огонек» (**witchlight**) говорит «огоньской колданек» (**litchwight**), «солнечное затмение» (в оригинале – **polar sexus –** что дословно переводится как «полярный сексизм») в его фразе заменяет «солнечное сплетение» (**solar plexus**), а вместо «сестры-близнеца» (**twin sister**) появляется «близнисистреца» (**sin twister**). Комический эффект создает и неспособность Ника, одного из героев того же романа, членораздельно изъясняться непосредственно после пробуждения. Фраза *Боюсь, у меня это не получится* превращается в *Буся пучит* [7, с. 215] (в оригинале: *I tried to explain. I meant to say, "I'm afraid I can't yet," but it came out as "Frayed*

auntie." [8, p. 186]), вместо *Нет, это оттого, что я уснул на пустой желудок* мы читаем *Не то, пса-пса жже* [7, с. 215] (в оригинале: *"No, it's sleeping on an empty stomach," I said – except that it came out as "Nah, nah, empsa"* [8, p. 186]).

Нередко писательница делает речь своих героев нарочито косноязычной: в романе «Заколдованная жизнь» [9] вывеска на лавке мистера Баслама выглядит как «Игзатический осортемент» (*Eggsotick Serplys*), а в «Ведьминой неделе» [10] один из воспитанников школы, Дэн Смит, пишет крайне неграмотно: *Нэн Пилигрим* ***насамом дели*** *не ведьма, - написал после долгих раздумий Дэн Смит. После вчерашнего полуночного пира у него разболелся живот и соображалось туго. – А я и* ***недумал****, просто мистер Крестли* ***пашутил****. Утром был* ***рэзыгрышь****.* ***Наверна*** *трудно было* ***при-тощить*** *все ботинки* ***взал*** *и* ***патом ктото*** *взял мои шиповки вот гад.* [10, с. 183] (в оригинале: *Nan Pilgrim is not really a witch, Dan Smith wrote, after much hard thinking. He had rather a stomachache after last night's midnight feast and it made his mind go slow. I never thought she was* ***really****, it was just Mr. Crossley having a joke. There was a* ***pratical*** *joke this morning, it must have been hard work pinching* ***everyone's*** *shoes like that and then someone pinched my spikes and got me really mad.* [11, p. 167]) Нельзя не отметить, что в данном примере переводчик А. Бродоцкая несколько преувеличивает ошибки, которые допускает Дэн Смит, но делает их более очевидными. В оригинальном тексте из явных ошибок можно выделить только *really* вместо *real*, *pratical* вместо *practical*, а также нетипичную притяжательную конструкцию с неопределенным местоимением *everyone's*. Также мы видим использование сниженной лексики в случае с *pinching*, которое можно перевести как *ограбить*, и ряд громоздких конструкций: *much hard thinking, was having a joke, must have been*.

Еще одним частым игровым приемом, к которому прибегает Д.У. Джонс, становится использование говорящих имен и фамилий. Ключевой герой цикла романов «Миры Крестоманси», могущественный волшебник, носит фамилию Чант (*Chant*), что переводится как *песнь, пение, воспевание*, а песня исторически тесно связана с магией. В романе «Заколдованная жизнь» одна из героинь, женщина хитрая и жадная, обладает фамилией Шарп (Sharp), в переводе означающей *острый, резкий, ловкий, жульничать, плутовать*. В том же произведении комически обыгрывается фамилия мистера Баслама, которого постоянно называют то мистером Бистро, то мистером Балбесом, Бабуином или Баобабом. Неоднократно читатель видит и постмодернистские отсылки к героям

других произведений: в романе «Ходячий замок» фамилия Софи Хаттер (Hatter) не только прямо указывает на ее род занятий, но и напоминает нам о Безумном Шляпнике Л. Кэррола:

– Хаттер – это ведь значит «шляпник»? – уточнил Майкл.

– Не всем же быть безумными шляпниками, – криво усмехнулся Хоул. [5, с. 326]

Столь же однозначна отсылка и в романе «Волшебники из Капроны» [12], в котором поколениями враждуют два семейства – Монтана и Петрокки, а дети двух родов влюбляются друг в друга и тайно женятся. Правда, в отличие от «Ромео и Джульетты» У. Шекспира, финал романа благополучен и ценой примирения семей не становится гибель юных Монтеки и Капулетти.

Не менее часто прием языковой игры используется Т. Пратчеттом, причем тоже для создания комического эффекта, что обусловлено творческим методом писателя, которого традиционно относят к поджанру юмористического фэнтези. В, пожалуй, самом знаменитом романе Т. Пратчетта «Цвет волшебства» [13] читатель обнаруживает, прежде всего, большое количество неологизмов: астропсихология (astropsychology), астрозоология (astrozoology), косморептилиолог (cosmochelonian) октарин (octarine) и др., которые необходимы писателю для создания атмосферы Плоского мира. Многие словоформы и словосочетания романа являются юмористическими отсылками к реалиям нашего мира: Страшдество или Новый полугод (half-year point of Crueltide) и Ночь всех пустых (night of Alls Fallow) юмористически заменяют Рождество (Yuletide) и Ночь всех святых (All hallows day), а вместо знаменитого Конана Варвара, образ которого уже прочно вошел в массовую культуру, появляется Хрун Варвар.

Т. Пратчетт в игровой форме представляет боязнь числа восемь, так как упоминание восьмерки без необходимости может вызвать Бел-Шамгарота, Пожирателя Душ – восемь в устной речи героев заменяется на «дважды четыре», «между семь и девять», «7а», «в два раза больше, чем сторон у квадрата» и т.д.

Писатель, как и Д.У. Джонс, использует прием неграмотной речи для придания юмористической окраски образу Хруна Варвара, который с трудом составляет сложные высказывания*: – Ты, я и наш малыш-друг Двацветка, мы здорово гладим, – высказался варвар. – И завтра можно мы сделаем профиль получше, хокей?* [13, с. 159] (в оригинале: *Me and you and little friend Twoflowers, we all get on hokay," he said. "Also tomorrow, may we get a better profile, hokay?"* [14, p. 126]). А также иронизи-

рует по поводу Ринсвинда, который *считал себя экспертом по языкам западных секторов Диска,* но, когда к нему впервые обратились покрульски с фразой «*?Tyo yur atl ho sooten gatrunen?»* [14, p. 203], не понял ни единого слова.

Еще одним любопытным элементом языковой игры в романе Т. Пратчетта представляется попытка Ринсвинда осмыслить непонятные слова, которые использует Двацветок: *Двацветок был туристом, первым туристом на Плоском мире. По мнению Ринсвинда, загадочное слово «**турист**» в переводе на нормальный язык означало «**идиот**»* [13, с. 34]. Еще больше недоумения у героя вызывает слово «страхование», которое в оригинальном варианте трансформируется из *insurance* в *Innsewer-ants (трактир-канализация-муравьи)*, а в переводе представлено как *страх-и-в-ванне*.

В произведениях Н. Геймана мы тоже нередко обнаруживаем языковую игру: например, название одного из его романов – «Neverwhere» – переводят на русский язык и как «Задверье», и как «Никогде», и как «Нигде и никогда», а в самом романе писатель играет с именами убитых членов семьи героини Д'Верь (Door), которых зовут Порталия (Portia), Портико (Portico) и Арочка (Arch), причем, обладая способностью открывать двери, они живут в «Доме Без Дверей» (House Without Doors). Игру со словоформами в этом произведении мы обнаруживаем и в названиях Под-Лондон (London Below) и Над-Лондон (London Above), и в иронизировании Ричарда Мэйхью над тем, что телохранительница (bodyguard) оказалась «телопродавицей» (bodyseller), и в любви к лингвистическим парадоксам, основанным на многозначности слов:

*– Я потрясен до глубины души. Какой интеллект, мистер Вандермар! Какой **острый ум**! – Мистер Круп подался вперед, встал на цыпочки и заглянул Ричарду в лицо. – **Такой острый, что можно порезаться*** [3, с. 40].

В оригинальном тексте мы читаем: "*I am impressed. What a brain, Mister Vandemar. **Keen** and incisive isn't the half of it. Some of us are so **sharp**," he said as he leaned in closer to Richard, went up on tiptoes into Richard's face, "we could just **cut** ourselves"* [15, p. 35].

В отличие от Д.У. Джонс и Т. Пратчетта, которые используют языковую игру прежде всего для создания комического эффекта, Н. Гейман в большей степени ориентируется на традиции литературы абсурда, что было предметом рассмотрения другой статьи [16].

Второй аспект заявленной проблемы касается игры с пространством и отчасти со временем. В первую очередь, необходимо отметить, что

сама идея множественности миров была заявлена еще в мифологических космологических представлениях (согласно индийской мифологии миров бесчисленное множество), но в фантастической литературе в обеих ее разновидностях (научная фантастика и фэнтези) достигла своего расцвета, что отчасти связано с концепцией множественности миров, разработанной американским ученым квантовой механики Хью Эвереттом III (1930–1982) в середине XX века. В творчестве анализируемых писателей идея параллельно существующих или игровым образом организованных миров показательна и свидетельствует об общей тенденции английского фэнтези к созданию игрового хронотопа. Для контекста можем вспомнить «Хроники Нарнии» К.С. Льюиса и «Темные начала» Ф. Пулмана.

В творчестве Д.У. Джонс представление о существовании нескольких измерений является одним из ключевых, а сама писательница говорила, что «никогда не теряла чувства, что мир по своей сути очень неустойчивый. Я думаю, именно поэтому я стараюсь писать о нескольких параллельных мирах, где может случиться все и везде» [17, с. 96]. Если мы обратимся к циклу «Миры Крестоманси», то увидим, что согласно концепции Д.У. Джонс миры в ключевые моменты истории разделяются на несколько новых в зависимости от исхода события: *Мир Б откололся в 14-м веке и занялся наукой и машиностроением. Мир В отделился во времена римлян и поделился на огромные империи* [18, с. 303]. Причем в художественной вселенной, выстроенной писательницей, идет не только игра с измерениями, но игра с двойниками – почти у каждого человека есть двойники в других измерениях, поэтому при перемещении героя из одного измерения в другое цепочка двойников переходит из мира в мир. Двойника нет только у Крестоманси, но зато он обладает 9 жизнями, что и делает его могущественным волшебником и дает возможность путешествовать по параллельным мирам. Однако события, которые происходят с ним в других мирах, повторяются в искаженном виде в его собственном мире: например, будучи убитым копьем в одном из миров, в своем он был пронзен случайно упавшей гардиной.

В цикле «Замок» мы видим иную организацию пространства: в романе «Ходячий замок» дверь перемещающегося замка может вести в разные города и даже разные измерения. Мир, в котором происходят основные события, существует параллельно привычной нам вселенной, причем сам Хоул родился именно в нашем обычном мире, но обнаружил в себе способность путешествовать между измерениями. Еще более сложно выстроено пространство в романе «Дом с характером» [19] (или

«Дом ста дорог» в другом переводе), где перемещение по дому зависит от многих факторов: *Один раз повернитесь по часовой стрелке. Затем, продолжая поворачиваться по часовой стрелке, откройте дверь, непременно левой рукой. Выйдите и подождите, пока дверь за вами закроется. Затем сделайте два больших шага влево. Тогда вы снова окажетесь подле ванной* [19, с. 45]. Любопытен и тот факт, что, путешествуя по Дому, можно попасть в прошлое, поговорить с людьми, которые жили десятилетия назад и даже повлиять на некоторые события: Питер Регис, блуждая по дому с букетом гортензий, попадает на 40 лет в прошлое, беседует с хозяином и оставляет ему цветы, тем самым провоцируя последующее увлечение «дедушки Вильяма» садоводством.

В творчестве Т. Пратчетта также обнаруживаются игровые принципы организации пространства: само устройство Плоского мира из одноименного цикла романов представляет собой ироничное осмысление средневековых представлений о строении вселенной – плоский диск земли покоится на спинах четырех слонов, которые, в свою очередь, стоят на панцире огромной черепахи. Причем этот мир не является единственным и, как рассказывает тролль, упавший с края своего мира и пролетевший миллионы километров в пустоте, он видел много планет, среди которых была, например, такая, которую *окружало очень странное кольцо гор, оказавшееся потом самым громадным драконом, какого только можно себе представить. Он был весь покрыт снегами, ледниками и держал во рту свой хвост* [13, с. 178], что является очевидной отсылкой к германо-скандинавской мифологии и змею Йормунганду.

И, наконец, игра с пространством и временем является частым приемом Нила Геймана. Например, в романе «Никогде» мы читаем: *Был ясный день («Как это может быть день?» – спросил у него в голове слабый разумный голосишко. Была же почти ночь, когда он свернул в проулок. А ведь прошло… сколько?.. около часа?), и он цеплялся за перекладину железной лестницы, которая шла вдоль стены очень высокого здания (но всего несколько секунд назад он карабкался по этой самой лестнице, и она шла внутри!), а под собой видел…Лондон* [3, с. 52]. Еще один показательный пример игры с пространством мы видим в романе «Коралина», причем кот находит вполне логичное объяснение происходящему:

Туманные очертания обрели форму, в размытой белизне показался темный дом.

– Но это же... – изумленно пробормотала Коралина.

– Дом, из которого ты вышла, – подхватил кот. – Именно.

– Может, я случайно развернулась в тумане, – предположила она.

Кот свернул хвост в форме вопросительного знака и склонил голову на бок.

– Ты могла. Я – нет. Чертовщина, не иначе.

– Разве можно прийти к тому, от чего уходил?

– Запросто, – хмыкнул кот. – Вспомни о кругосветных путешествиях. Уходишь откуда-нибудь, а возвращаешься туда, откуда начал.

– Какой маленький мир...

– Ей хватает, – сказал кот. – Паутине не нужно быть большой, чтобы поймать муху [4, с. 68].

Подобных примеров в текстах Нила Геймана более, чем достаточно – взбираясь по лестнице из канализации, можно оказаться на крыше, дом Двери, героини романа «Никогде», устроен таким образом, что все его комнаты находятся в разных местах и перемещаться между ними может только «Открывающий двери», удаляясь от дома, можно вернуться к его дверям, заглянув в окно в мире сна, можно увидеть самого себя спящим («Зеркальная маска»), Вандермар и Круп, персонажи романа «Никогде» с легкостью перемещаются из XVI века в XX, а лабиринт перед обителью Ислингтона в том же произведении напоминает картины М. Эшера: *Он был построен из утраченных фрагментов Над-Лондона: закоулков и дорог, коридоров и канализационных каналов, которые за тысячелетия проваливались в щели, попадая в мир затерянных и забытых. <...> сам лабиринт как будто изменялся и мутировал: каждая дорожка ветвилась, петляла и вливалась в себя саму* [3, с. 315].

Третий игровой аспект, который мы можем выделить в творчестве анализируемых писателей, связан с сюжетно-композиционными блоками, в которых игра выступает как вид деятельности. В романе Д.У. Джонс «Ходячий замок Хоула» мы сталкиваемся со следующим эпизодом: Хоул навещает свою сестру и племянника, которые живут в привычном нам мире, и приносит в подарок «какую-то плоскую штучку», назначение которой становится ясно из текста, который читает Нил, племянник Хоула*: Вы находитесь в зачарованном замке с четырьмя выходами. Каждый из них ведет в разные измерения. В первом измерении замок находится в постоянном движении и может оказаться где и когда угодно...* [5, с. 219]. «Плоская штучка» оказывается диском с компьютерной игрой, сюжет которой связан с Ходячим замком.

Игра как неотъемлемый элемент сюжета фигурирует и в произведении «Волшебники из Капроны», где герцогиня Лукреция превращает детей в марионеток и заставляет их участвовать в пантомиме про Панча

и Джуди, однако превращенный в куклу Тонино меняет ход представления и побеждает колдунью, после чего ей становится нехорошо в реальном мире. В романе Т. Пратчетта «Цвет волшебства» сам мир представляет собой огромное игровое поле, по которому боги двигают свои фигуры, определяя их судьбы броском кубиков, как в настольных играх: *Игральная доска представляла собой тщательно вырезанную и разделенную на квадраты карту Плоского мира. Сейчас несколько клеточек было занято прекрасно вылепленными игральными фигурами. Если бы какой-нибудь человек взглянул на фигурки со стороны, то сразу узнал бы в двух из них Бравда и Хорька. Остальные изображали еще каких-то героев и воителей, которых на Диске было более чем достаточно* [13, с. 89]. И, наконец, в романе Н. Геймана «Коралина» героиня предлагает своей «ненастоящей маме» игру, ставкой в которой становится свобода ее истинных родителей:

– Да, думаю, мне понравится эта игра. Так какой она будет? Игра в загадки? Состязание в смекалке? Или в мастерстве?

– Разведывательная игра, – предложила Коралайн. – Игра в поиск вещей.

– И что ты собираешься искать в этой игре «спрячь-найди», Коралайн Джонс?

Коралайн растерялась. Но вдруг выпалила:

– Моих родителей. И души всех детей за зеркалом. [4, с. 128]

Таким образом, мы видим, что исследуемые писатели активно используют игровые принципы в своих произведениях, причем английское постмодернистское фэнтези особенно тяготеет к языковой игре, что обусловлено влиянием кэрролловской традицией. Игра с хронотопом и сюжетно-композиционными элементами позволяет писателям усложнить структуру художественных произведений, обогатить текст интертекстуальными отсылками и предложить читателю не просто занимательный сюжет, и интеллектуально-эстетическую игру.

Список литературы

1. Кант И. Критика способностей суждения. СПб.: Наука. Ленинградское отделение, 2006. 512 с.
2. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека. М.: Директ-медиа, 2007. 200 с.
3. Гейман Н. Никогде. М.: АСТ, 2009. 416 с.
4. Гейман Н. Коралина. М.: АСТ, 2014, 192 с.
5. Джонс Д.У. Ходячий замок. М.: Азбука, 2015. 448 с.

6. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / Под реакцией М.Н. Кожиной. М.: Флинта. Наука, 2011. С. 657–658
7. Джонс Д.У. Заговор Мерлина. М.: Азбука, 2013. 640 с.
8. Jones D.W. The Merlin Conspiracy. HarperCollins Publishers, 2004. 468 p.
9. Джонс Д.У. Заколдованная жизнь. М.: Азбука, 2013. 352 с.
10. Джонс Д.У. Ведьмина неделя. М.: Азбука, 2013. 352 с.
11. Jones D.W. Witch week. HarperCollins Publishers, 2008. 304 p.
12. Джонс Д.У. Волшебники из Капроны. М.: Азбука, 2005. 416 с.
13. Пратчетт Т. Цвет Волшебства. М.: Эксмо, 2010. 320 с.
14. Pratchett T. Colour of Magic. Random House, 1985. 237 p.
15. Gaiman N. Neverwhere. Headline, 2000. 373 p.
16. Наумчик О.С. Традиции английской литературы абсурда в творчестве Нила Геймана. // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2015. № 2-2. С. 153-157.
17. Викторова Н.А. Английская литературная сказка эпохи постмодернизма // Дисс. … канд. филол. наук. Казань: Казанский (Приволжский) федеральный университет, 2011. 180 с.
18. Джонс Д.У. Девять жизней Кристофера Чанта. М.: Азбука, 2005. 448 с.
19. Джонс Д.У. Дом с характером. М.: Азбука, 2014. 432 с.

GAME FEATURES IN ENGLISH FANTASY (D.W. JONES, N. GAIMAN, T. PRATCHETT)

O.S. Naumchik

This article analyzes the features of the game on the example of English fantasy works by D.W. Jones, N. Gaiman and T. Pratchett. The last quarter of the 20th century happened to be the peak of creative activity for all of them, and that allows us to consider them in the same row. Using the method of comparative historical analysis we have been able to reveal the similar game features in the studied works, due to, firstly, the influence of artistic tradition of L. Carroll, secondly, relying on the aesthetics of postmodernism, and thirdly, the interaction between creative achievements of these writers who were in friendly terms. The article emphasizes that the game is represented in their texts on three levels: the level of language play, the level of playing with space and time, and finally on the level of plot and composition. The article concludes that English postmodern fantasy tends to use the language play first of all when the play with chronotope and the elements of the plot and composition is used to complicate the structure of the texts and enrich them with intertextual cultural references.

Keywords: Diana Wynne Jones, Neil Gaiman, Terry Pratchett, English fantasy, postmodernism, game, language game, game chronotope.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Агапова Элеонора Игоревна – к. философ. н., доцент кафедры философии и социально-гуманитарных дисциплин Нижнекамского филиала Казанского инновационного университет им. В. Г. Тимирясова, e-mail: agapova.ele@yandex.ru

Акимов Сергей Сергеевич – к. искусствоведения, Государственный литературно-мемориальный музей Н.А. Добролюбова, Нижний Новгород, e-mail: ss.akimov@mail.ru

Аксенова Марина Викторовна – аспирант Нижегородского государственного педагогического университета им. К. Минина, e-mail: m_nekrut@rambler.ru

Архангельская Ирина Борисовна – д.филол.н., доц., проф. факультета гуманитарных наук департамента прикладной лингвистики и иностранных языков Нижегородского филиала Высшей школы экономики, e-mail: aib@sandy.ru

Бельский Игорь Олегович – магистрант кафедры зарубежной литературы филологического факультета Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: igor.belskiy.94@mail.ru

Бронич Марина Карповна – д.филол.н., проф. каф. кафедры русской филологии, зарубежной литературы и межкультурной коммуникации Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова, e-mail: mbronich@rambler.ru

Бочарова Анна Владимировна – адъюнкт Военного университета Министерства обороны РФ, г. Москва, e-mail: global.world@list.ru

Верещагина Ангелина Васильевна – к.филол.н., доц. кафедры классической филологии МГЛУ, e-mail: linaanghelina@mail.ru

Воскресенская Наталья Александровна – к.филол.н., доц. каф. зарубежной филологии Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: voskressen@gmail.com

Гаврикова Ирина Юрьевна – к.филол.н., доц.**,** Deutsch-Russisches Integrations- und Bildungswerk Spektrum e.V. Технический университет Брауншвейг (TU Braunschweig), Германия; e-mail: gavrikova2000@mail.ru

Гайворонская-Кантомирова Анна Николаевна – к.филол.н., преподаватель Волгоградского экономико-технического колледжа, e-mail: ankant2007@yandex.ru

Дехтяренок Анна Валерьевна – к.филол.н., доц. каф. классической филологии Петрозаводского госуниверситета, e-mail: geba13@mail.ru

Дроздова Мария Сергеевна – аспирант кафедры английской филологии, старший преподаватель кафедры методики обучения английскому языку и деловой коммуникации Московского городского педагогического университета, e-mail: drozdovams@list.ru

Емелина Анна Витальевна – учитель русского языка и литературы МАОУ СШ № 151 с углубленным изучением отдельных предметов, соискатель кафедры русской литературы Нижегородского госуниверситета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: annasheyla@yandex.ru

Журавлёва Анна Петровна – к.филол.н., учитель английского языка в ГБОУ СОШ №222, г. Москва, e-mail: anna.varkan@gmail.com

Зиганшина Найля Фанизовна – к.филол.н., доц. каф**.** иностранных языков и перевода Нижнекамского филиала Казанского инновационного университета им. В.Г. Тимирясова, e-mail: neilja@yandex.ru

Ивлиева Полина Дмитриевна – к.филол.н., ст. преподаватель кафедры зарубежной лингвистики Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: polina_iwliewa@mail.ru

Казакова Ирина Борисовна – д.филол.н., проф. каф. истории и теории мировой культуры Поволжской госуд. социально-гуманитарной академии, e-mail: kib_sam@mail.ru

Кирдяева Ольга Ивановна – старший преподаватель кафедры английской филологии Института иностранных языков Московского педагогического государственного университета, e-mail: Olyaok81@yandex.ru

Козьмина Елена Юрьевна – к.филол.н., доцент кафедры русского языка Уральского федерального университета им. Б. Н. Ельцина, г. Екатеринбург, e-mail: klen063@gmail.com

Коновалова Мария Александровна - преподаватель кафедры скандинавской филологии Петрозаводского госуниверситета, e-mail: konovmasha@yandex.ru

Конышева Наталья Юрьевна – магистрант филологического факультета Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета, учитель русского языка и литературы фзико-математического лицея № 31 г. Челябинска, e-mail: natashakonysheva@mail.ru

Королева Светлана Борисовна – д.филол.н., доцент кафедры преподавания русского языка как родного и иностранного Нижегородского

государственного лингвистического университета им. Н.А Добролюбова, e-mail: klimova1@hotmail.com

Корсакова Мария Владиславовна – магистрант Московского педагогического государственного университета, преподаватель английского языка Центра изучения иностранных языков «Linguastart», г. Москва, e-mail: masha.sigl@gmail.com

Котовская Александра Евгеньевна – магистрант кафедры зарубежной литературы Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, e-mail: shashurochka93@yandex.ru

Кравченко Владимир Ильич – старший преподаватель кафедры научно-технического перевода и профессиональной коммуникации Донского государственного технического университета, г. г.Ростов-на-Дону, e-mail: kronin@yandex.ru

Кудрявцева Тамара Викторовна – д.филол.н., ведущий научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН, e-mail: muchina@yandex.ru

Кузнецова Анна Игоревна – к.филол.н., доцент кафедры всемирной литературы института филологии Московского педагогического государственного университета, e-mail: an_kuznetsova@mail.ru

Куликов Евгений Андреевич – аспирант кафедры зарубежной литературы Нижегородского госуниверситета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: canizares13@yandex.ru

Кунильская Дарья Сергеевна – аспирант кафедры классической филологии Петрозаводского госуниверситета, e-mail: dkunilskaya@yandex.ru

Макарова Людмила Юрьевна – к.филол.н., ст. преподаватель кафедры литературы и методики ее преподавания Института филологии, лингвистики и культурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета, e-mail:Zeppelin2302@yandex.ru

Максимова Татьяна Геннадьевна – аспирант кафедры русской литературы, ассистент кафедры зарубежной лингвистики Нижегородского госуниверситета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: maksimova.fr@mail.ru

Макурин Александр Евгеньевич – магистрант кафедры зарубежной литературы Нижегородского госуниверситета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: quaresma19947@yandex.ru

Маркелова Ольга Александровна – – к.филол.н., г. Москва, e-mail: dimentionen@yahoo.dk

Мущинина Людмила Николаевна – к.филол.н., доц. кафедры романской филологии РГПУ им. А.И. Герцена, e-mail: milavas@mail.ru

Назаренко Дарья Александровна – аспирант кафедры зарубежной литературы Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: nazare-1992@mail.ru

Наумчик Ольга Сергеевна – к.филол.н., доц. кафедры зарубежной литературы Нижегородского госуниверситета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: hylda@list.ru

Нефедова Елена Геннадьевна – к.филол.н., доц. кафедры зарубежной литературы Нижегородского госуниверситета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: lezerin@list.ru

Новикова Вера Григорьевна – д.филол.н., доц., профессор кафедры зарубежной литературы Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: wnovikova@mail.ru

Нуштаева Елена Дмитриевна – аспирант кафедры всемирной литературы Московского педагогического государственного университета, учитель ГБОУ «Школа № 97», e-mail: alena.nushtaeva@yandex.ru

Овчарова Екатерина Эдуардовна – к. э. н, доц. Санкт-Петербургского политехнического университета Петра Великого, e-mail: e-mail: ekbs@yandex.ru

Олькова Алѐна Алексеевна – магистрант кафедры зарубежной литературы филологического факультета Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: keridven@gmail.com

Петросян Мария Сергеевна – аспирант кафедры всемирной литературы Московского педагогического государственного университета, учитель в школе № 518, e-mail: mariya.petrosyan@mail.ru

Поляков Олег Юрьевич – д.филол.н., профессор кафедры русской и зарубежной литературы и методики обучения Вятского государственного университета, e-mail: polyakoov@yandex.ru

Полякова Ольга Анатольевна – к.филол.н., доц. кафедры русской и зарубежной литературы и методики обучения Вятского государственного университета, e-mail: polyakova_olga_@mail.ru

Привалова Елена Павловна – старший преподаватель кафедры лексикологии и стилистики немецкого языка факультета немецкого языка Московского государственного лингвистического университета, e-mail: privalova.ep@yandex.ru

Ремаева Юлия Георгиевна – к.филол.н., ст. преподаватель кафедры иностранных языков и лингвокультурологии ИМОМИ Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: remaeva@sandy.ru

Рудакова Светлана Викторовна – к.филол.н., доц. кафедры литературы Института истории, филологии и иностранных языков Магнитогорского государственного университета им. Г.И. Носова, e-mail: rudakovamasu@mail.ru

Русяева Мария Михайловна – к.филол.н., доц. кафедры гуманитарных и социально-экономических дисциплин Средне-Волжского института (филиала) Всероссийского государственного университета юстиции (РПА Минюста России, г. Саранск), e-mail: marijaru@mail.ru

Рябчикова Екатерина Евгеньевна – аспирант кафедры исторического языкознания, зарубежной филологии и документоведения Балтийского федерального университета им. Иммануила Канта, г. Калининград, e-mail: ryabchikova_ekaterina@mail.ru

Савиных Ольга Игоревна – аспирант кафедры зарубежной литературы Нижегородского госуниверситета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: peu_plus@mail.ru

Селитрина Тамара Львовна – д. филол.н., профессор кафедры романо-германского языкознания и зарубежной литературы Башкирского государственного педагогического университета им. М. Акмуллы, e-mail: selitrina@yandex.ru

Скороходько Светлана Александровна – к.филол.н, доц. кафедры русской и зарубежной литературы Крымского федерального университета им. В.И. Вернадского**,** e-mail: qwikstep@yandex.ru

Скороходько Юлия Станиславовна – к.филол.н, доц. кафедры русской и зарубежной литературы Крымского федерального университета им. В.И. Вернадского**,** e-mail: yulia.skorokhodko@yandex.ru

Соболева Надежда Владимировна – к.филол.н, доц. кафедры всемирной литературы Московского педагогического государственного университета**,** e-mail: saybl@list.ru

Спехова Анна Игоревна – ассистент кафедры зарубежной лингвистики, аспирант кафедры русской литературы Нижегородского госуниверситета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: annaspekhova@mail.ru

Стрепетова Галина Ивановна – к.филол.н., доцент, г. Волгоград, e-mail: strepetova2004@mail.ru

Сухих Ольга Станиславовна – д.филол.н., доц. кафедры русской литературы Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: ruslitxx@list.ru

Теперик Тамара Федоровна – д.филол.н., доц. каф. классической филологии МГУ им.М.В. Ломоносова, e-mail: teperik@mail.ru

Тихонова Ольга Владимировна – к.филол.н., доц. кафедры зарубежной Воронежского госуниверситета, e-mail: olnem@yandex.ru

Трофимова Виолетта Стиговна – к.филол.н., г. Санкт-Петербург, e-mail: violet_trofimova@mail.ru

Уртминцева Марина Генриховна – д.филол.н., профессор кафедры русской литературы Нижегородского госуниверситета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: urtminzeva@yandex.ru

Фролова Анна Сергеевна – магистрант кафедры зарубежной литературы Нижегородского госуниверситета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: froenka@yandex.ru

Харланова Ксения Михайловна – студентка Московского госуниверситета им. М.В. Ломоносова, e-mail: kharlanova4@gmail.com

Цветков Юрий Леонидович – д.филол.н., профессор, зав. каф. зарубежной литературы Ивановского госуниверситета, e-mail: jzvetkow@mail.ru

Чепурина Ирина Валерьевна – преподаватель Петрозаводского госуниверситета, соискатель кафедры скандинавской филологии Петрозаводского госуниверситета, e-mail: irina_chepurina@yahoo.com

Чуванова Ольга Игоревна – аспирант кафедры зарубежной литературы Донецкого национального университета, e-mail: lambent87@gmail.com

Шарыпина Татьяна Александровна – д.филол.н., профессор, зав. каф. зарубежной литературы Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: swawa@yandex.ru

Швецова Татьяна Васильевна – к.филол.н., доц. кафедры литературы и русского языка Северного (Арктического) федерального университета имени М.В. Ломоносова, e-mail: t.shvetsova@narfu.ru

Шевченко Людмила Ивановна – к.филол.н., доц. Самарского госуниверситета, e-mail: antyk.shevchenko@yandex.ru

Шешунова Светлана Всеволодовна – д.филол. н., профессор кафедры лингвистики факультета социальных и гуманитарных наук Международного университета природы, общества и человека «Дубна», e-mail: bog15k254@dubna.net.ru

Юхнова Ирина Сергеевна – д.филол.н., профессор кафедры русской литературы Нижегородского госуниверситета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: yuhnova@yandex.ru

Яшина Ксения Ивановна – магистрант филологического факультета Нижегородского госуниверситета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: ksenkki13@gmail.com

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ (Шарыпина Т.А., *Нижний Новгород*)..... 3

ГЛАВА 1. ПРОБЛЕМА ИЗУЧЕНИЯ РУССКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В КОНТЕКСТЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ЕВРОПЕЙСКОЙ МЕНТАЛЬНОСТИ

1.1. «Чужое слово» в прозе Н.М. Карамзина (на материале повести «Марфа-посадница, или Покорение Новагорода») (**Юхнова И.С.**, *Нижний Новгород*)..... 9

1.2. «Театральная» тема в «Путевых письмах» Н.И.Греча (**Аксенова М.В.,** *Нижний Новгород*)..... 16

1.3. Антиутопические мотивы в лирике Е.А. Боратынского (**Рудакова С.В.,** *Магнитогорск*) 22

1.4. Русский вектор прочтения Вальтера Скотта (А. Бестужев-Марлинский «Ревельский турнир» и В. Скотт «Айвенго») (**Швецова Т.В.,** *Архангельск*)..... 27

1.5. «Игра в портреты»: образ француза в диалогах И. Тургенева и П. Виардо (**Спехова А.И.,** *Нижний Новгород*)..... 38

1.6. Образ Микеланджело Буонарроти в художественном творчестве Д. С. Мережковского (**Дехтяренок А.В.,** *Петрозаводск*)..... 45

1.7. Способы передачи сатирического компонента при изображении советской действительности во французских переводах романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» (**Воскресенская Н.А.,** *Нижний Новгород*)..... 56

1.8. Образы англичан в «Тихом Доне» М.А. Шолохова (**Шешунова С.В.,** *Дубна*)..... 70

1.9. «И вот непоправимо, невпопад, в чужой земле, под звуки чужой речи…» (Тема национальных корней в поэме Беллы Ахмадулиной «Моя родословная») (**Яшина К.И.,** *Нижний Новгород*)..... 76

1.10. Споры о русской/российской идентичности в философской литературе XIX–XX вв. (**Агапова Э.И.,** *Казань*)..... 81

1.11. Мемуарный очерк М. Горького «А.П. Чехов» в переводе С. Перского на французский язык (**Уртминцева М.Г., Максимова Т.Г.**, *Нижний Новгород*) 87

1.12. Топос восточного города в прозе С. Афлатуни (**Емелина А.В.,** *Нижний Новгород*) 94

1.13. Символизм как способ осмысления и трансляции информации в современном культурном пространстве (**Гаврикова И.Ю.,** *Брауншвейг, Германия*) 103

1.14. Феномен национального кода в истории русского литературного языка (**Стрепетова Г.И.,** *Волгоград*)..... 115

ГЛАВА 2. НЕМЕЦКИЙ АКЦЕНТ В ЭСТЕТИЧЕСКОМ СОЗНАНИИ XIX–XXI ВВ.: КОНСТАНТЫ И ПЕРЕМЕННЫЕ

2.1. Немецкая эстетика XVIII века об изобразительных возможностях литературы (к вопросу о формировании теории интермедиальности) (**Казакова И.Б.,** *Самара*) 121
2.2. «Прекрасная эпоха» «берлинского детства» В. Беньямина (**Тихонова О.В.,** *Воронеж*) 129
2.3. Духовная культура Востока в жизни и творчестве Германа Гессе (**Чепурина И.В.,** *Петрозаводск*) 135
2.4. Элиас Канетти и Фридрих Геббель: текстовые параллели и жанровые противоречия (**Зиганшина Н.Ф.,** *Казань*) 143
2.5. И. Бахман, Э. Елинек, К. Рансмайр – единство традиции (**Конышева Н.Ю.,** *Челябинск*) 148
2.6. Постдрама в театральной практике Германии конца XX века («опыты» Х. Мюллера) (**Фролова А.С.,** *Нижний Новгород*) 156
2.7. Роман Бернхарда Шлинка «Женщина на лестнице»: интермедиальные аспекты немецкого экзистенциального кода (**Шарыпина Т.А.**, *Нижний Новгород*) 162
2.8. Драматическая аффектация в пьесах Мариуса фон Майенбурга (**Нефедова Е.Г.,** Нижний Новгород) 173
2.9. К проблеме определения принципов поэтики гиноцентрической литературы (**Ивлиева П.Д.,** *Нижний Новгород)* 179
2.10. О восприятии иных культур через призму современной детско-юношеской литературы Германии (**Привалова Е.П.,** *Москва*) 188
2.11. Достоинства и недостатки имиджа России в современной немецкой литературе (**Русяева М.М.**, *Саранск*) 194

ГЛАВА 3. НАЦИОНАЛЬНЫЕ СТЕРЕОТИПЫ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ПРИОРИТЕТЫ В АНГЛИЙСКОЙ И АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

3.1. Образ Востока в пьесах англичанок-драматургов конца XVII века (**Трофимова В.С.,** *Санкт-Петербург*) 202
3.2. Традиции «хождения по тому свету» в повести Г. Филдинга «Путешествие в загробный мир и прочее» (**Макарова Л.Ю.,** *Екатеринбург*) 206
3.3. Соборный скандал в Рочестере и его полемическое отражение в викторианской литературе (Э. Троллоп и Ч. Диккенс) (**Кузнецова А.И.,** *Москва*) 212
3.4. Коды эстетизма в романе Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея» (**Цветков Ю.Л.,** *Иваново*) 225
3.5. Художественное воплощение и функции мифологемы сада в романе О.Уайльда «Портрет Дориана Грея» (**Кирдяева О.И.,** *Москва*) 233

3.6. Национальное в романах М. Рида «На море» и Д.Ф. Купера «На море и на суше» (**Журавлёва А.П.,** *Москва*) 241
3.7. Поиски национального в инонациональном: британские писатели о России на рубеже XIX - XX веков (**Королева С.Б.,** *Нижний Новгород*) 250
3.8. Русский пейзаж в английской прозе 1910-х годов (**Новикова В.Г.,** *Нижний Новгород*) 259
3.9. Ирония как стратегия утверждения национальной идентичности. Опыт прочтения лирики Р. Фроста (**Котовская А.Е.,** *Москва*)..... 272
3.10. Антиутопия становится реальной: мотивы романа Дж. Оруэлла «1984» в современном мире (**Кравченко В.И., Пудеян Л.А.,** *Ростов-на-Дону*) 280
3.11. Конфликт цивилизаций и антитеза цивилизация-варварство в романе И. Во «Черная напасть» (**Рябчикова Е.Е.,** *Калининград*)..... 287
3.12. Стратегии реализации творческого потенциала шекспировского наследия в произведениях Дж. Фаулза (**Дроздова М.С.,** *Москва*)..... 293
3.13. Пейзаж английского Средневековья в романе К. Исигуро «Погребение великана» (**Селитрина Т.Л.,** *Уфа*) 301
3.14. Основные этапы развития «Новой критики» в Великобритании и США (**Архангельская И.Б.,** *Нижний Новгород*) 308
3.15. Образ послереволюционной России в романе Айн Рэнд «Мы живые» (**Назаренко Д.А.,** *Нижний Новгород*) 317
3.16. Роман Дэвида Лоджа о Герберте Уэллсе: особенности жанра и повествовательные стратегии (**Бронич М.К.,** *Нижний Новгород*)..... 326
3.17. Англо-американский национальный код на примере романа Дэна Симмонса «Пятое Сердце» (**Куликов Е.А.,** *Нижний Новгород*)..... 336
3.18. Английскость в романе Чарльза Сноу «Наставники» (**Макурин А.Е.,** *Нижний Новгород*) 346
3.19. Инокультурный код в рассказе С. Рушди «Гармония сфер» (**Чуванова О.И.,** *Донецк*) 353
3.20. Рецепция жизни и творчества Джейн Остен в литературных произведениях современных англоязычных авторов (**Ремаева Ю.Г.,** *Нижний Новгород*) 361
3.21. Английские реалии в неовикторианском кино: от “Illustrated Lon369don Herald” до “Golf Sale” (**Скороходько Ю.С.,** *Симферополь, Крым*)..... 369
3.22. Неовикторианский код как переводческая проблема (**Скороходько С.А.,** *Симферополь, Крым*)..... 380

ГЛАВА 4. РЕЦЕПЦИЯ ИНОКУЛЬТУРНОГО КОДА В ЕВРОПЕЙСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ

4.1. Эжен Фромантен и изучение голландского искусства XVII столетия во второй половине XIX – начале XX в. (**Акимов С.С.,** *Нижний Новгород*)..... 391

4.2. Русский дворянин XVIII в. в европейской культурной среде: кенигсбергский период жизни А.Т. Болотова (**Овчарова Е.Э.,** *Санкт-Петербург*) 406
4.3. Европейские стереотипы восприятия мексиканской культуры в романе Д.Г. Лоуренса «Пернатый змей» (**Кравченко В.И., Барышникова О.Е.,** *Ростов-на-Дону*) 415
4.4. Социальный дарвинизм и школа в романе «Условно пригодные» П. Хёга и в повести «Класс коррекции» Е. Мурашовой (**Сухих О.С**., *Нижний Новгород*) 420
4.5. Библейские мотивы в романе Т. Линдгрена «Путь змея на скале» (к проблеме шведской идентичности) (**Корсакова М.В.,** *Москва*) 435
4.6. Особенности организации пространства и времени в романе С. Ларссона «Девушка с татуировкой дракона» (**Бельский И.О.,** *Нижний Новгород*) 441
4.7. Русская тема в современном скандинавском детективе (**Поляков О.Ю., Полякова О.А.,** *Киров*) 448
4.8. Традиции скандинавского фольклора в творчестве Юхана Теорина (**Коновалова М.А.,** Петрозаводск) 456
4.9. «История выживших» Эмиля Хьёрвара Петерсена: скандинавская мифология после апокалипсиса (**Маркелова О.А..** *Москва*) 465
4.10. Русский портрет: субституты как средство объективизации национальной идентичности (на материале испаноязычной форумной коммуникации) (**Бочарова А.В.,** *Москва*) 473
4.11. Репрезентация событий Нового Завета в русских и французских фразеологических единицах, образованных от антропонимов (**Верещагина А.В.,** *Москва*) 482

ГЛАВА 5. ИССЛЕДОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ФЕНОМЕНА НАЦИОНАЛЬНОГО КОДА

5.1. Лексико-семантическая структура дерогативов античной лирики и комедии в аспекте карнавальной культуры и роль ее изучения в процессе подготовки студентов-романистов (**Мущинина Л.Н.,** *Санкт-Петербург*) 497
5.2. Мотив смеха в «Юлие Цезаре» Шекспира и его античные источники (**Теперик Т.Ф.,** *Москва*) 506
5.3. Античные образы в поэзии Д.Г. Лоуренса (**Петросян М.С.,** *Москва*) 517
5.4. «Живая Византия»: греческий мир в романе «Одиссей Полихрониадес» К. Н. Леонтьева (**Кунильская Д.С**., *Петрозаводск*) 522
5.5. Менады: виртуозная игра в интерьерах «гастрономического этюда» Х. Кортасара «Менады» (**Гайворонская-Кантомирова А.Н.,** *Волгоград***; Харланова К.М.,** *Москва*) 530

5.6. «Французская» Медея XX века (**Савиных О.И.,** *Нижний Новгород*)..... 536
5.7. Образ античности в романах Питера Акройда «Падение Трои» и «Повесть о Платоне» (**Нуштаева Е.Д.,** *Москва*)..... 544
5.8. Своеобразие современной интерпретации античного литературного кода: «Утраченные книги "Одиссеи"» Захари Мэйсона (**Соболева Н.В.,** *Москва*) 550
5.9. Пьеса В. Вудса «Крик с небес» в контексте драматургических интерпретаций мифа о Дейрдре (**Олькова А.А.,** *Нижний Новгород*)..... 554
5.10. Античный код в новогреческой поэзии конца XX – начала XXI вв. (**Шевченко Л.И.,** Самара)..... 561
5.11. Античные и христианские мотивы в творчестве Хайнца Пионтека (**Кудрявцева Т.В.,** *Москва*)..... 577
5.12. Роман-антиутопия и авантюрно-философская фантастика XX века (**Козьмина Е.Ю.,** *Екатеринбург*)..... 581
5.13. Игровые особенности английского фэнтези (Д. Джонс, Н. Гейман, Т. Пратчетт) (**Наумчик О.С.,** *Нижний Новгород*)..... 589

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ 601

НАЦИОНАЛЬНЫЕ КОДЫ ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЭПОХИ

Коллективная монография

Формат 60x84 1/16.
Гарнитура Таймс. Усл.-печ. л. 35,5. Уч.-изд. л.
Заказ № 201. Тираж 500.

Издательство Нижегородского госуниверситета
им. Н.И. Лобачевского
603950, Нижний Новгород, пр. Гагарина, 23

Отпечатано в типографии
Нижегородского госуниверситета им. Н.И. Лобачевского
603000, Н. Новгород, ул. Б. Покровская, 37