

Министерство образования и науки Российской Федерации
Национальный исследовательский
Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского

НАЦИОНАЛЬНЫЕ КОДЫ
В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
XIX–XXI ВЕКОВ

Коллективная монография

Нижний Новгород
Издательство Нижегородского госуниверситета
2016

УДК 82.09
ББК Ш83.3(0)
Н 35

Ответственные редакторы:

Т.А. Шарыпина, д. филол. н., профессор
И.К. Полуяхтова, д. филол. н., 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 в европейской литературе XIX–XXI веков:**
коллективная монография.– Нижний Новгород: Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, 2016. 677 с.

ISBN 978-5-91326-388-9

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. Монография, подготовленная кафедрой зарубежной литературы ННГУ, представляет несомненный научный интерес для филологов, культурологов, студентов, аспирантов и всех, кто интересуется развитием европейской словесности.

ISBN 978-5-91326-388-9

УДК 82.09
ББК Ш83.3(0)

© Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, 2016.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Рубеж XX–XXI веков отмечен усилением интереса и активного изучения проблем национальной идентичности в европейском социокультурном пространстве.

Исследование национально-культурных и исторических кодов приобретает особую актуальность в «постмодернистскую» эпоху «постнеклассического» мировоззрения и философского сознания. Эта проблема стимулируется интенсивными поисками, которые ведутся учёными и политиками европейских государств, новой национальной идентичности, противостоящей процессам всеобщей глобализации и тотальной унификации. Трагизм исторического пути Европы в XX и наступившем XXI столетиях, проецируясь на всю историю человеческой цивилизации, служит своеобразным катализатором для углубленного исследования европейских национально-исторических кодов с целью познания, описания и прогнозирования исторически обусловленных изменений национальной картины мира в литературном и шире – культурном сознании современной Европы.

Актуальность представленной темы связана с тем, что в настоящее время в гуманитарном знании на основе сравнительно-типологических, историко-литературных и когнитивно-ориентированных лингвокультурологических исследований складывается теоретическая база по изучению культурно-исторических кодов европейской литературы. В литературоведении накоплен значительный фактический материал по исследованию национально-исторических кодов отдельных европейских литератур, иллюстрирующий функционирование ключевых элементов национального менталитета в литературном сознании отдельных европейских народов. Исследование национальной идентичности, как свидетельствуют учёные, за последние тридцать лет превратилось в приоритетное научное направление социально-гуманитарных наук.

Проблемы межкультурной коммуникации, включающие вопросы изучения национальной ментальности, активно поднимаются европейской научной общественностью на форумах разного уровня. Гуманитарные исследования и научные концепции XX – начала XXI века, не взирая на масштаб технического прогресса, антропоцентричны: не только конкретный жизненный материал, но и весь арсенал философских и этико-эстетических теорий европейской ментальности используется для моделирования картины мира и места человека в нем. Эта тенденция проявляется в уникальных диалогах и полилогах культур, объек-

тивирующихся прежде всего в фактах литературного сознания той или иной эпохи и принимающих на себя смысл и черты определенной философской идеи, концепции.

Коллективная монография «Национальные коды в европейской литературе XIX–XXI вв.» подготовлена по инициативе кафедры зарубежной литературы ННГУ им. Н. И. Лобачевского. С момента образования кафедры в 1961 году её основное научное направление было связано с изучением проблемы традиций и взаимовлияния в литературах Западной Европы и Америки. На протяжении последних десятилетий коллектив кафедры занимается диахроническим исследованием национальной картины мира в европейском литературном сознании XIX–XXI вв., результатом которого стали докторские и кандидатские диссертационные работы сотрудников и аспирантов.

В связи с необходимостью исследования художественного текста с точки зрения феномена национального кода в контексте исторической эпохи кафедра зарубежной литературы ежегодно проводит Всероссийскую научную конференцию с международным участием «Национальные коды в европейской литературе XIX–XXI веков» (2013, 2014, 2015). Результаты первых научных форумов были опубликованы в Вестнике Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского (№ 2(3) 2014 и № 2(2) 2015).

В основу данной коллективной монографии легли материалы III Всероссийской научной конференции с международным участием «Национальные коды в европейской литературе XIX–XXI веков». Авторы монографии – ведущие и начинающие молодые исследователи в области классической филологии, истории и теории литературы, культурологии, а также междисциплинарных взаимосвязей. Материалы коллективного труда представлены в пяти главах, первая из которых «Античные коды в западноевропейской и русской литературе и культуре» закономерно открывает книгу, поскольку античная культура – эта тот фундамент, на котором построена вся европейская цивилизация. В названной главе использованы материалы IX Поволжского научно-методического семинара по проблемам преподавания и изучения дисциплин античного цикла. Вторая глава монографии «Проблема изучения русской идентичности в контексте исследования европейской ментальности» 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 XX–XXI вв. Проблеме но-

вой немецкой идентичности, которая приобрела особую остроту после воссоединения Германии, поскольку на повестку дня встал вопрос о разнице в миропонимании немцев разных поколений, а также о возможности взаимопонимания людей, долгое время разделенных Берлинской стеной, посвящена третья глава «Немецкий акцент в эстетическом сознании XIX–XXI века: константы и переменные», в которой речь также шла о критическом осмыслении в литературе примет новейшей немецкой действительности. «Национальные приоритеты и национальные стереотипы в английской и американской литературе XIX–XXI вв.» – предмет исследования в четвертой главе настоящего труда. Материалы главы отражают различные ракурсы проблемы английской идентичности, в частности изучение преломления английской традиции в американской «фермерской» поэзии, содержат анализ формирования и дальнейшей разработки в литературном сознании архетипических национально-исторических ментальных констант. Многие разделы главы свидетельствуют о неослабевающем интересе к викторианской эстетической и литературной традиции. В пятой главе «Рецепция инокультурного кода в западноевропейском художественном сознании» затрагиваются проблемы жанровой стратегии, смещения этической границы, проблема замкнутости малых литератур, приводящая к ориентации её лучших представителей на общеевропейские каноны, а также рассматривается культурная оппозиция Запад–Восток в ситуации краха концепции мультикультурализма.

Положенные в основу глав и разделов монографии материалы вызвали во время работы научно-исследовательских секций конференции оживленную дискуссию, в которой принимали участие и молодые ученые – студенты, магистранты и аспиранты филологического факультета ННГУ. Названный научный форум объединил учёных из Москвы, Санкт-Петербурга, Минска, Петрозаводска, Йошкар-Олы, Воронежа, Елабуги, Нижнего Новгорода, Иванова, Арзамаса, Барнаула, Уфы, Ижевска, Самары, Казани, Ульяновска, Волгограда, Польши, Швеции, Германии и Украины. В рамках исследования национальных кодов на обширном научном материале были получены новые результаты, новые сведения, касающиеся изучения культурно-исторических кодов и способов их репрезентации в текстах западноевропейской и русской словесности XX–XXI вв.

Многие разделы монографии затрагивают межпредметные связи, что чрезвычайно актуально для современной науки. Интеграция ученых находит отражение в тематике ряда разделов, связанных с проблемами

межкультурной коммуникации, что способствует активному обсуждению проблем межкультурного взаимодействия в условиях глобализации и мультикультурного общества. Настоящая коллективная монография послужит развитию межвузовских интеллектуальных связей и даст возможность определить потенциальные горизонты и глубину объединившей учёных проблемы, выработать единый методологический подход к её исследованию, что в свою очередь будет способствовать подготовке специалистов, способных глубоко и всесторонне анализировать общие тенденции развития европейской литературы и культуры в целом, прогнозировать их результаты и оценивать их последствия для социума и культуры.

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

АНТИЧНЫЕ КОДЫ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И КУЛЬТУРЕ

1.1. РУССКО-ЕВРОПЕЙСКОЕ «СЛОВО» В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ

© М.Н. Славятинская

Цель данной работы – обратить внимание на особенности истории русского языка, сложившегося в результате языковых контактов (Греция – Византия – Рим) и диглоссии (книжный общеславянский / русский); показать усложнившиеся условия существования русского языка в современной России; проанализировать способы сохранения языка в течение тысячелетий (Греция – Византия – Рим). Материалом для исследования послужили факты истории древнегреческого, латинского и древнерусского языков. Устойчивость языка на протяжении тысячелетий обеспечивается созданием канона текстов, имевших высокое нравственное содержание и сохранявших традиционные формы словесности в языке. Эти тексты были утверждаемы либо языковой традицией, либо языковой политикой государства. Степень поддержки такого канона со стороны государства есть отражение степени его нравственности.

Ключевые слова: «Слово», краеугольный камень, традиция, имплицитная и эксплицитная языковая политика, нравственное отношение к «Слову».

В 1915 году Иваном Алексеевичем Буниным было написано такое стихотворение под названием «Слово»: *Молчат гробницы, мумии и кости, – / Лишь слову жизнь дана: / Из древней тьмы, на мировом погосте, / Звучат лишь Письмена. / И нет у нас иного достоянья! / Умейте же беречь / Хоть в меру сил, в дни злобы и страданья, / Наш дар бессмертный – речь* [1].

Словосочетание «русский язык» (ср. учебник русского языка, урок русского языка и т.п.) подразумевает, прежде всего, изучение грамматики. В настоящее время при изучении любого языка делается акцент на его коммуникативной функции, что открывает прямой путь к креолизации языка.

Однако Русь / Россия накопили огромные духовные и ментальные ценности, которые раскрываются только в пространственном и многообразном тексте, данном в основном в русской литературе. Неразрыв-

ное соединение этих двух начал (языка и словесности) и подразумевает обозначение «Слово» (иначе всякий раз следовало бы подчеркивать: язык и литература, вся словесная деятельность).

Напомним здесь об объемном значении лексемы «логос» в древнегреческом языке (λόγος – мысль, выраженная языковыми средствами, понятие) и лексемы «слово» в книжном славянском языке (церковнославянском).

Обозначение «Слово» в данной работе есть средство подчеркнуть неразрывное единство языка и словесной деятельности в ее устной и письменной формах, в ее разговорно-бытовых и литературных идиомах.

Часто употребляющаяся фраза «Россия – европейская страна» требует расшифровки. Европейская в чем? В течение более тысячи лет русская культура была ориентирована на европейскую, фундаментом и стержнем которой была и является культура греко-римского (эллин-латинского) мира. Особенно сильным было влияние Византии. Естественно, что и русское «Слово» (язык и словесность) было неразрывно связано с традиционной греко-латинской словесной культурой Европы, где до сих пор сохраняется понимание значимости этой культуры. Например, наличие там издательств, которые специализируются на публикации древнегреческих и латинских текстов, наличие многочисленных профессиональных журналов. За прошедшие два-три столетия европейские страны создали прочную научную основу для изучения греко-латинского мира, на которую опиралась и опирается российская наука.

Примером осознанного отношения к значимости греко-латинского мира для словесной культуры и русского языка в России является реформа гимназического образования, осуществленная министром народного просвещения графом Дмитрием Андреевичем Толстым (1823–1889) в 70-е годы XIX столетия.

Примером полного непонимания значимости греко-латинского мира в целом и словесной культуры в особенности является почти полное исключение «второго славянского языка» – древнегреческого, из системы российского образования и жесткая редукция латинского языка.

Итак, словосочетание «русско-европейское "Слово"» подчеркивает принадлежность русского «Слова» к греко-латинской цивилизации Европы и Византии и к развившейся позднее общеславянской культуре (то есть к восточной части европейской цивилизации) как прямому потомку греко-латинской словесной культуры.

Однако «жизнь» русско-европейского «Слова» в последнее время резко усложнилась в связи с целым рядом социально-политических обстоятельств, в связи с агрессией технических средств для работы со «Словом», в связи с уничтожением фундамента русско-европейского «Слова» – его греко-латино-общеславянской составляющей.

Развитие современных национальных языков и культур в России – процесс амбивалентный, зачастую сужающий поле деятельности русского «Слова» (ср. два государственных языка в Адыгее, Башкортостане, Татарстане, Удмуртии, три государственных языка в Крыму, Кабардино-Балкарии, Марий Эл, пять – в Карачаево-Черкесии) и обуславливающий его активную креолизацию.

Об этой опасности для русской культуры в целом, и русского языка в особенности, в постреволюционный период предупреждал еще русский философ Г. П. Федотов в статье «А будет ли существовать Россия?» (1929): «Никто не станет отрицать угрожающего значения сепаратизмов, раздирающих тело России. За одиннадцать лет революции <...> складываются кадры националистов, стремящихся разнести в куски историческое тело России. <...> Революция укрепила национальное самосознание всех народов, объявила контрреволюционными лишь национальные чувства господствовавшей вчера народности. Многие с удивлением узнают сейчас, что великороссов в СССР числится всего 54 процента. <...> Мы говорим со справедливой гордостью, что эта гегемония России почти для всех <...> ее народов была счастливой судьбой, что она дала им возможность приобщиться к всечеловеческой культуре, какой являлась культура русская. Но подрастающие дети, усыновленные нами, не хотят знать вскормившей их школы и тянутся кто куда – к западу и к востоку, <...> или к интернациональному геометрическому месту – т. е. к духовному небытию» [2, с. 450–451].

«Жизнь» русско-европейского «Слова» осложняется и снижением культурного уровня, даже, казалось бы, того слоя россиян, который должен бы обеспечивать его безопасность и стабильность. Отметим, например, неуважительное отношение к нормам русского языка (например, следуя украинским претензиям, стали говорить «в Украину», вместо русского «на Украину», (как «на Алтай, на Кавказ, на Русь»). В русском языке нет словосочетания «в Русь, в Руси», но есть «в Сибирь, в Крым, в Полесье»).

Русско-европейское «Слово», оказывается, должно не только потерять свою историческую глубину, но и подчиниться сиюминутным политическим играм. Сравним замену традиционного русского типа сло-

вообразования «Белоруссия, Молдавия и т. д.» на «Беларусь, Молдову». В государственных документах и актах при признании русского языка государственным вполне можно было бы писать: «Молдавия (Молдова)». Все это – издержки псевдомодернизации.

Многочисленные формы искажения норм русского языка побудили М. Кронгауза написать книгу «Русский язык на грани нервного срыва» (2007). Между тем, русско-европейское «Слово» может и должно стать главным средством единения России, создания нового надэтнического самосознания всех народов России, должно стать средством ослабления межэтнических конфликтов.

Пытаясь проанализировать судьбу русско-европейского «Слова» в современной России необходимо еще раз вспомнить о тех великих европейских культурах (эллино-греческой и римско-латинской), которые (каждая по-разному) сохранили свой язык.

Отличительной особенностью в истории греческого «Слова» было постепенное создание канона авторов, обязательных или желательных для чтения (так называемый «Александрийский канон», закрепленный филологами Александрийской школы в III в. до н. э. в качестве образца). Во главе этого канона практически до настоящего времени стоит Гомер. Изучение содержания и языка его поэм «Илиада» и «Одиссея» входит в программу гимназий и лицеев даже современной Греции.

Язык гомеровского эпоса, поэм «Илиада» и «Одиссея» (наиболее вероятная дата их создания – VIII в. до н. э.), представляет собой замечательное явление с точки зрения продолжительности его художественной жизни и огромного влияния на судьбу греческого литературного языка. В античности он всегда воспринимался как некое эстетическое целое, как особая поэтическая форма языка, существующая параллельно с другими формами греческого языка и притом не в виде исторической окаменелости, а как одна из его живых форм. Именно поэтому в различные исторические периоды самые различные авторы по самым различным поводам цитируют, интерпретируют, пародируют Гомера. Доказательством жизнеспособности гомеровского эпического языка являются и факты создания по его образцу больших авторских поэтических произведений в более позднее время. Так, в III в. до н. э. Аполлоний Родосский выступил с большой поэмой «Аргонавтика» (5827 стихов), которая была хорошо принята его современниками, о чем говорит многочисленность рукописей этой поэмы и подробные схолии к ней. Само появление подобного произведения было обусловлено, прежде всего, тем, что гомеровский язык оставался понятным слушающей и читающей публи-

ке, продолжая доставлять ей эстетическое наслаждение. Даже поэтический противник Аполлония Каллимах, считавший эпос давно пройденным этапом, называл Гомера «высочайшим» поэтом. В VII в. до н. э. тиран Писистрат, покровительствовавший искусствам (его называли θητόκλυτος, букв. «любитель Муз»), предписал составить твердый список песен Гомера (так называемая писистратовская редакция). Гомеровы поэмы исполнялись на празднике Больших Панафиней, который был возрожден Писистратом.

Исследователи содержательной стороны гомеровского эпоса не раз обращали внимание на уникальное сочетание в нем черт различных эпох, что позволяло ему быть понятным и близким меняющемуся эллинистическому миру. Анализ гомеровского языка заставляет прийти к выводу: греческий эпический язык с заложенной в нем способностью к спонтанному развитию, с сочетанием в каждом элементе фольклорного и личного начала, с целой системой средств эмоционального воздействия, с его возможностью переосмыслять во времени свою стилистику и тропику, язык, который параллельно с развитием греческой поэзии от фольклора к личной поэзии также переосмыслился от фольклорного языка к личному, представляет собой феноменальное явление греческой культуры.

Одним из часто утверждаемых положений, касающихся истории древнегреческой словесной культуры, является мнение о распространении с III в. до н. э. общегреческого (-ой) койне. Однако язык данного периода был поливариативным по форме и вовсе не сводился к какому-то одному («общему») варианту.

Начавшаяся уже во II в. до н. э. и продолжавшаяся в течение многих веков деятельность «аттицистов» воспрепятствовала сильному влиянию разговорного языка на аттический литературный язык. В то же время необходимость влиять на массы и управлять ими, насаждение новой религии, которой явилось христианство, потребовало создания обработанной формы языка, приближенной к разговорной. Для III в. до н. э. мы можем констатировать пока еще употребление литературной формы аттического диалекта в качестве литературного языка восточной части греческого мира, но уже в его различных стилистических вариантах: более новом «ионизированном» и более консервативном «аттицизированном». Что касается делового и административного языка III в. до н.э., то априори можно предположить, что и тут мы должны столкнуться с двумя тенденциями: с одной стороны, официальный язык всегда опирается на традиционные стандартные нормы языка (лексику, морфо-

логические и синтаксические формы), и потому официальный язык обычно в определенной степени архаичен, с другой – вовлечение в государственное управление и в войска громадного числа людей разного культурного уровня из разных областей Греции, естественно, должно было в эпоху Александра Македонского и позже порождать вариативность административного и делового языка. Исторические условия, сложившиеся в конце IV – III вв. до н. э. в восточной части средиземноморского бассейна, способствовали сохранению именно консервативного варианта греческого языка. Деловой язык дает возможность наблюдать различные варианты (более консервативный и более новый), прочно базирующиеся на той же аттической основе, что и язык литературной прозы.

Памятники III в. до н. э. дают нам представление и о разговорно-бытовом языке (разумеется, в его письменной фиксации). В этом варианте греческого языка отразились нестабильность языковых отношений на территории эллинистических государств. В связи с совершенно новыми условиями существования греческих полисов и новой стадией развития рабовладельческого общества, в связи с большой ролью письменности, с этническим смешением естественно большая вариативность разговорного греческого языка. Основные тенденции его развития складывались давно и не представляли какого-то нового явления.

С. Теодорссон отмечает и наличие позднего неосновного фонологического типа, близкого к разговорной форме аттического диалекта. Этот тип распространялся торговцами, ремесленниками, наемниками и получал предпочтение там, где было меньше официальных учреждений.

Новые исторические условия предопределили направление развития греческих диалектов в III в. до н. э. Для аттического диалекта таким направлением стала стабилизация и даже консервация диалекта.

Функционирование в эллинистических государствах обработанной формы аттического диалекта в качестве языка литературной прозы и в качестве делового языка создало в инодиалектных областях совершенно новую лингвистическую ситуацию: местные диалекты хотя и продолжали существовать вплоть до первых веков новой эры, постепенно уступали свои позиции аттическому диалекту в этих функциях. Исследователи обычно приводят данные А. Дебруннера и А. Шерера о том, что материалы записей свидетельствуют о почти полном исчезновении в III в. до н. э. эолийского диалекта: если в V в. до н. э. на этом диалекте засвидетельствовано 55% надписей, то в III в. до н. э. их было всего 6%.

Сущность языковых процессов конца IV–III вв. до н. э. заключалась в уточнении функционального статуса разных вариантов во всей восточной части греческого мира. Эти нормы насаждались государственным аппаратом, школами, поддерживались потребностями быстро развивающейся науки. Главным в этом процессе явилось широкое распространение письменных форм греческого языка. Они оказывали стабилизирующее, консервирующее влияние на греческий язык эпохи эллинизма, которое, правда, не следует преувеличивать: при характеристике письменной и устной речи в античной Греции необходимо помнить об огромном значении устного слова.

Совершенно особый мир греческого «Слова» сохранялся в поэзии, где встречается и подражание Гомеру (Аполлоний Родосский), и приверженность дорийскому диалекту (Феокрит), и смешение диалектов (Ликофрон).

Аттический поливалентный диалект в его различных исторических и функционально-стилистических вариантах вошел в систему форм греческого языка во всех инодиалектных областях восточной части греческого мира, вытесняя греческие местные диалекты на всех функциональных уровнях. Тем самым он превратился в наддиалектную форму греческого языка. Высшая страта аттического диалекта стала средством общения в высших сферах коммуникации во всех иноязычных областях эллинистического мира.

Что касается форм языка в низших сферах коммуникации, то там всегда существовали различные типы обиходной речи, являющейся результатом смешения территориальных диалектов. В рассматриваемый период количество вариантов этой функциональной страты еще более увеличилось в связи с конкретными социально-историческими условиями (усиление интерференции диалектов, влияние в данном регионе литературного языка, особенности и влияние речи социальных низов – рабов, разорившихся граждан и т. п.). Именно для этой страты представляется целесообразным употреблять термин «койне».

Вся дальнейшая история греческого «Слова» демонстрирует приверженность то к разным вариантам аттической (или ионическо-аттической) прозы, то к резким вариантам нестабильного (-ой) эллинистического (-ой) койне. Таким образом, в целом история греческого «Слова» создала два стабильных варианта: эпический язык Гомера и аттический язык прозы.

Пример сохранения «Слова» в сложнейшей социально-политической обстановке дает нам тысячелетняя история Византии, крестной матери Руси.

Византийскую культуру IV–VI вв. во многом определял этнический состав Восточной Римской империи, который был очень пестрым. Большую часть населения составляли греки и эллинизированные жители негреческого происхождения. Балканский полуостров, помимо юга, где жили греки, занимали фракийцы, иллирийцы, македоняне, даки. Значительным было иудейское поселение, которое жило не только в Палестине и соседних провинциях, но и в Константинополе, Александрии и других городах, где были крупные иудейские общины.

В Малой Азии жили фригийцы, лидийцы, карийцы, говорившие и писавшие на своих языках. В состав Византии входила также часть Армении, Сирия и территория на востоке от Сирии, где формировались арабские племена. В пестром по этническому составу Египте основным языком общения был коптский язык.

С начала VI в. (а возможно и ранее) в район Дуная начинается вторжение славян, которые постепенно продвигаются на юг Балканского полуострова до Пелопоннеса.

В 30-е годы VII в. в империю вторгаются арабы. Империя теряет Сирию, Месопотамию, Египет, часть Малой Азии, Испанию, африканские владения. В Италии большую часть полуострова захватывают лонгобарды. От бывлой Римской империи остается только незначительная часть ее восточной половины. Это время можно считать временем окончательной смены Римской империи империей Ромейской (позже – Византийской), что сказалось на судьбе всей греческой (эллинской, ромейской) культуры: на оставшихся территориях греческая культура оказалась ведущей.

Рассматриваемый период IV – VII вв. является переходным этапом от античности к Средневековью во всех странах, входивших в состав Римской империи, но в Византии он с большим основанием может называться эпохой поздней античности, поскольку в противоположность европейским странам античное наследие никогда не забывалось. Мало того, выдающиеся христианские мыслители Ромейской империи понимали необходимость использования всех достижений античной культуры, в то время как в Европе на нее смотрели как на греховное язычество.

Система образования оставалась по-прежнему ориентированной на античную культуру, а тем самым и на греческий язык античной эпохи. В начальной школе изучались грамматика, риторика, диалектика (так называемый тривиум). Как и в античной Элладе, в основе обучения грамматике по-прежнему лежало изучение поэм Гомера, поскольку под

грамматикой понималось умение читать и толковать античных авторов. На примере языка Гомера изучались склонения и спряжения, орфография, метрика, стилистика. Основным учебником по-прежнему была грамматика Дионисия Фракийского, написанная во II в. до н. э. Позже стали читать книги Ветхого и Нового заветов и Псалтырь. В школьную программу входили также трагедии Эсхила, Софокла и Еврипида, произведения Гесиода, Пиндара, Аристофана, историков и ораторов.

В высшей школе, где преподавался квадриум (арифметика, музыка, геометрия, астрономия), читали сочинения Архимеда и Евклида (III в. до н. э.), Гиппократа (460–377 гг. до н. э.), Галена (131–201 гг.), метод преподавания был экзегетическим: толкование и комментирование избранного для изучения текста. Экзегеза (от греч. «рассказ, разъяснение») античных и библейских текстов потребовала выработки правил интерпретации и их искусного применения. Теория и искусство истолкования древних текстов получили название герменевтики. В 425 г. по указу Феодосия II в Константинополе был организован университет, ставший центром распространения античной культуры.

Что касается латинского языка, то тут исследователи отмечают резкое расхождение между обработанным языком словесности и разговорно-обиходным (народным) языком либо изначально, либо в очень ранние времена.

Э. Пелграм проиллюстрировал это положение следующей схемой:

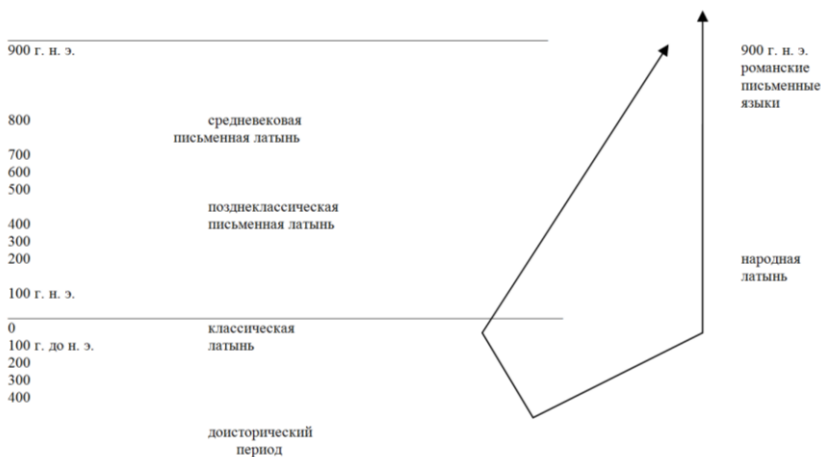


Схема иллюстрирует раннее расхождение между классической и народной латынью и их параллельное развитие в поздний период. Кроме того, язык авторов классического периода и в гораздо более поздние времена воспринимался как некое целое, противопоставленное народному языку. Это особое восприятие литературного письменного языка сохранило существование классического латинского «Слова» вплоть до Нового времени, когда он остался языком высшего уровня коммуникации, языком религии и науки.

Для латинского языка не был создан четкий канон, как это сделали александрийские филологи. Но о существовании некоего имплицитного канона можно судить на основании свидетельств о школьных программах латинского Средневековья, которые не чуждались изучения христианских авторов.

«Школьная программа оставалась Алкуинова: сперва начатки чтения, счета и церковного пения, затем грамматика с чтением доступных авторов и с элементами остальных «благородных наук», потом – для немногих способных – индивидуальные занятия по богословию. Учебниками служили сочинения Алкуина, Беда, Исидора Севильского, Боэция, Марциана Капеллы, Доната; их комментировали, на полях выписывали германский перевод латинских слов (так называемые глоссы). Упражнениями были вопросы и ответы, «диктаменты» для совершенствования латинского стиля, выписки, толкования и пр. Использование античных авторов в монастырских школах почти не вызывало возражений; первым чтением были «Дистихи Катона» и, быть может, басни Авиана, затем сосредотачивались главным образом на Вергилии. Перед греческим языком благоговели, но вчуже: из него знали только азбуку, отдельные слова из глоссариев, отдельные фразы из Символа веры, молитв и литургии, но не более того. <...> Школа требовала книг. Мастерские для переписки книг имелись в каждом хорошем монастыре. Рукописи, вывезенные при Карле Великом из Италии, рассеялись по монастырям, бережно переписывались, с надежными людьми перевозились с места на место, выменивались. Подавляющее большинство рукописей, по которым издаются теперь античные авторы, относятся именно к IX в. и было написано именно в этих монастырских скрипториях. Эти рукописи были еще разрознены: так, Цицерон был известен почти весь, за исключением трех-четырех трактатов, но в каждом монастыре находилось не более двух-трех его сочинений; единый общеевропейский фонд латинских классиков сложился лишь позднее, к XII в., когда кое-что уже успело вновь затеряться» [3, с. 13–14].

Напомним здесь о теснейших связях Руси и Византии, к культуре которой на Руси относились как к своей древности. Русско-греческие контакты оказали решающее влияние на языковую ситуацию на Руси благодаря включению старославянского языка в функциональную систему форм древнерусского языка. Старославянский язык воспринимался не как «чужой», а как «свой», но язык более высокого стиля.

Направление процессов в литературном языке Руси было противоположным по сравнению с процессами в греческом и латинском «Слове». Если там шел процесс отделения, вычленения, высветления разных форм «Слова», то на Руси шел процесс синтеза старославянского и древнерусского языков. При этом наблюдается полное отсутствие каких-либо канонов.

В истории русского языка при взаимодействии книжного церковнославянского и живого разговорного и делового языков: «люди со слабым образованием часто писали свои произведения на таком языке, где церковно-славянские элементы были в меньшем количестве, чем русские, но все-таки они желали писать на старославянском языке и пускали в оборот весь свой запас сведений по этому языку. Таковы были между прочим, наши летописцы» [4, с. 366].

Именно поэтому книжный общеславянский язык оказался относительно недолговечным (по сравнению с греческим и латинским языками в их различных функциональных формах) и сейчас сохраняется только православной церковью.

Итак, сохранение языка возможно только в «Слове», то есть в совокупности всех форм его существования. Для сохранения языка необходим канон (корпус обязательных для каждого носителя языка) текстов, высоконравственных по содержанию и ценных по языку.

Длительное существование языка возможно только при постоянной поддержке его высоких норм. Для русского языка – это опора на его краеугольный камень – понимание значимости греко-латино-общеславянского наследия. У России нет такого канона, как у эллинов или латинян, канона, повлиявшего на укрепление «Слова», но у России есть ее «третий глаз» – общеславянская книжность. Возвращение к ней есть единственный способ укрепления высокой нормы русского «Слова».

Русско-европейское «Слово» есть главный духовный стержень России. Но он станет реальной объединяющей силой только при повышении уровня владения им: от разговорно-обиходного до многослойно-духовного. Этот процесс – не механический, а сознательно созидательный, неразрывно связанный с нравственным отношением к языку, процесс, в котором участвуют не только отдельные люди, но и государство

в целом. «Человечество развивается не от плохого к хорошему, и не от хорошего к плохому, а от простого к более сложному; это стремительное усложнение жизни может быть благополучно урегулировано только с помощью свободного разума при соблюдении правил нравственности; для этого и существует демократическое государство. Таково практическое значение изучения истории как учебника жизни. Что такое нравственность? Это – несотворение зла, это непричинение вреда никому и ничему – ни человеку, ни иному живому существу, ни природе. Без нравственности хорошей жизни быть не может, а нормальные люди хотя и живут хорошо, что касается ненормальных, то это – особая статья, и государство именно для того и существует, чтобы обороняться от них ради спасения жизни на планете Земля [5]. Добавим – и ради спасения русско-европейского «Слова».

Наконец, подчеркнем еще раз: долговечным оказывается язык, продлению жизни которого способствовала высокая степень обязательности усвоения текстов именно данных авторов, именно определенного времени.

Не служат ли эти наблюдения предупреждением тем, кто организует «изучение» русско-европейского «Слова» в России?

Список литературы

1. Бунин И.А. Слово. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://russianclassics.ru/poems/molchatgrobnitsymumiiikosti> (дата обращения 20.05.2015).
2. Федотов Г. П. Будет ли существовать Россия // О России и русской философской культуре. М.: Наука, 1990. С. 43– 271.
3. Памятники средневековой латинской литературы VIII–IX века. М.: Наука, 2006. 499 с.
4. Соболевский А. И. История русского литературного языка. Л.: Наука, 1980. 193 с.
5. Фёдорова Е. В. Давние века истории России. М.: Новый ключ, 2008. 200 с.

RUSSIAN-EUROPEAN “WORD” IN MODERN RUSSIA

M. N. Slaviatinskaya

The objectives of the present paper are as follows: 1) to draw attention to the peculiarities in the history of the Russian language formed as a result of linguistic contacts (Greece – Byzantium – Rome) and diglossy (Book Common Slavic/Russian); 2) to demonstrate the increasingly complicated conditions for the existence of the Russian language in Modern Russia; 3) to analyze the ways of preserving the language for thousands of years (Greece – Byzantium – Rome). The study is based on the factual material from the history of the Greek, Latin and Old Russian languages. The analysis shows that the stability of the language for thousands of years has been provided by

the creation of the canon of texts having high moral content and preserving traditional forms of literature. Those texts were approved either by the linguistic tradition or by the language policy of the state. The degree of support of such canon by the state reflects the degree of the state morality.

Keywords: –Word”, cornerstone, tradition, implicit and explicit language policy, moral attitude to –Word”.

1.2. ПОЭТИКА НЕВЕРБАЛЬНОГО ПОВЕДЕНИЯ В «СРАВНИТЕЛЬНЫХ ЖИЗНЕОПИСАНИЯХ» ПЛУТАРХА (НА МАТЕРИАЛЕ БИОГРАФИИ «АЛЕКСАНДР»)

© *Т.Ф. Теперик*

Рассматривается невербальный компонент в характеристике персонажа биографии Плутарха «Александр». Делается вывод о том, что одним из ведущих мотивов в образе Александра является мотив смеха, по мере развития сюжета биографии сменяющийся мотивом страха, который к концу жизни становится доминантой психологического состояния Александра.

Кроме речей, в которых использованы различные виды риторической аргументации, позволяющей судить о характере персонажа, Плутарх использует и так называемые косвенные формы психологизма, войдя в историю мировой литературы первооткрывателем детали, имеющей психологический характер. Теоретически будучи сформулированным во введении к биографии Александра, это положение о психологической детали в самом тексте жизнеописания приобретает характер «штрихов к портрету» литературного героя, наполняясь конкретным содержанием за счет изображения невербального компонента в образе героя в сочетании с вербальным.

Ключевые слова: мотив, биография, Плутарх, смех, эволюция, психология.

В научной литературе, посвященной «Сравнительным жизнеописаниям», неоднократно обращалось внимание [1, с. 143] на следующую мысль Плутарха: «Мы пишем не историю, а жизнеописание, не всегда в славных деяниях бывает видна добродетель или порочность, но часто какой-нибудь ничтожный поступок, слово или шутка лучше обнаруживают характер человека, чем битвы, в которых гибнут десятки тысяч, руководство огромными армиями или осады городов» [2, с. 361]. В переводе С.Я. Лурье, его и цитирует С.С. Аверинцев в своих работах о Плутархе, эта мысль звучит немного иначе: «Мы пишем не историю, а биографию, добродетель и порок раскрываются не только в блестящих подвигах: часто незначительный поступок, слово или шутка лучше обнаруживают характер человека, чем битва, приведшая к десяткам тысяч

трупов» [3, с. 641]. Таким образом, в одном случае сказано «жизнеописание», в другом – «биография», отличие не столько смысловое, сколько стилистическое, важнее, что в одном переводе сказано: не всегда в славных деяниях бывает видна добродетель или порочность, в другом – что добродетель и порок проявляются не только в блестящих подвигах. Иными словами, в первом случае утверждается, что великие дела раскрывают характер, *но не всегда*, в другом – что и великие дела раскрывают характер, *но не только они*, то есть не только великое, масштабное, но и мелкое, на первый взгляд, несущественное событие, может оказаться значимым для понимания личности героя биографии. Чтобы понять, о чем идет речь, логично обратиться к той биографии, в прооимоне к которой и содержится данный пассаж, а именно, к биографии Александра Македонского. Если её внимательно прочесть с этой точки зрения¹, станет понятна необходимость помещения данного суждения в контекст жизнеописания одного из самых великих людей античности.

Привычки Александра, а они принимаются во внимание и теми, кто рассматривает Александра не только с точки зрения литературной, но и исторической [4, с. 23–24], описаны Плутархом достаточно подробно. Так, например, он обладает удивительной способностью к воздержанию, он умерен в еде, он умерен в питье, и, в отличие от того, что передают другие источники, по Плутарху, он умерен сексуально (Plut., Alex., XXI). Всему этому каждый раз даётся своё объяснение: так, он любит много времени проводить за пиром, но это только для того, чтобы иметь больше времени для бесед с друзьями (Plut., Alex., XXIII), умеренность в еде объясняется тем, что переедание мешает воинской жизни (Plut., Alex., XXII), умеренность эротического характера объясняется тем, что никогда Александр не чувствует себя в такой степени смертным как после близости с женщиной или сна (Plut., Alex., XXII). Но что это означает – «ощущать себя смертным»? Сам Александр объясняет это тем, что *утомление и сладострастие проистекают от одной и той же слабости человеческой природы* [2, с. 383], а осознание своей слабости и есть осознание смертности, но с психологической точки зрения, вектор которой заложен во вступлении к биографии Александра, ощущать смертность, очевидно, означает: чувствовать *смерть*, осознавать ее. Так герой, ежесекундно рискующий жизнью в бою, смерти боится в самых что ни на есть жизненных ситуациях. Важно ли это для характера Александра, не Александра как исторического лица, в соответствии с другими историческими источниками [6], а Александра как *литературного героя*, созданного писателем? Рассмотрим изображение этого характера

Плутархом в эволюции, насколько это возможно в рамках статьи. В начале Александр выглядит как человек, полный сил и любви к жизни, в поступках его обнаруживается человеколюбие, что заметно, например, при обращении с семьей Дария. За это, собственно, Дарий и просит перед смертью передать ему через Полистрата свою благодарность, *передай ему мое рукопожатие* (Plut., Alex., XLIII). Поскольку сам Александр при этой сцене отсутствует, то жест Дария символический, как позже и жест самого Александра, покрывающего тело Дария плащом, сцена, многократно разобранный исследователями как доказательство человечности победителя [7, с. 123]. Что касается столь распространенного гомеровского жеста как «взять за руку» [8, с. 36], то у Плутарха описан еще только один такой случай, когда в Индии Александр протянет руку Таксилу в знак дружбы (Plut., Alex., LIX). Почему же столь полифункциональный в гомеровских поэмах жест [8, с. 41] сужается в биографии до проявления благодарности или установления союза (заметим, оба раз речь идет вообще-то о врагах)? Очевидно, потому, что в распоряжении художественного языка поздней греческой прозы уже были выработаны другие приемы в сравнении с языком ранней эпической поэзии. В том числе, и в языке жестов, среди которых имеются те, которые характеризуют склад личности Александра, а не только его отношение к ситуации, как в случае с Таксилем.

Например, жесты спонтанные, непроизвольные, когда он, не сдержавшись, швыряет кубок в своего дядю Аттала (Plut., Alex., IX), а не найдя кинжала, в гнев швыряет в своего друга Клита яблоко (Plut., Alex., LI). То есть *он может* удержаться от влечения к тому, что ему нравится, но не может принять то, что ему *не нравится*, хотя потом, как в случае с Клитом, это может доставить ему слезы. От радости у Плутарха плачут лишь зрелые годами люди (Филипп и Демарат) Александр же, как это и свойственно молодости, больше шутит и смеется, чем плачет. А ведь Плутарх именно о шутке сказал, что она может характеризовать больше чем великие свершения. Не потому ли так подробно он останавливается на шутках и самого Александра, и других? Так, Александр позволяет шутить с собой гетере Таиде, а когда в игре с Серапионом, не получив от него ни разу мяча, на своё недоумение получит ответ: *так ты ведь и не просишь*, то на это он рассмеётся, это же согласуется с тем, о чём он сам говорил друзьям: *если они хотят получить что-то, сначала надо у него это попросить* (Plut., Alex., XXXI). Серапион, в общем, подшутил над этим, однако Александр не только не обиделся, а засмеялся, щедро наградив своего партнера по игре за это весе-

лье. Рассмеется он и тогда, когда софист Анаксарх спросит, может ли Александр, к этому времени уже объявивший себя сыном Зевса, сделать что-либо подобное поразившему всех грому. Свой смех «сын Зевса» сопроводит замечанием, что он вовсе не желает быть страшным для своих друзей, пусть кому-то и не нравится, что он не жесток, что за обедом у него просто рыбы, а не головы людей. Якобы нечто подобное Анаксарх говорил, высмеивая обыкновенную жизнь и простой обед того, кто подвергаясь великим опасностям, в обычной жизни ничем не отличается от *обыкновенных* людей (Plut., Alex., XXVIII). Но дело в том, что Александр тогда и был еще человеком *обыкновенным*, благодаря шуткам и смеху сохраняя необходимую дистанцию между видимостью и сущностью. Именно это, а не внушаемый им страх, составляло тогда его силу. И когда Александр шутит, что смотреть на персидских женщин вредно для глаз (Plut., Alex., XXI), то эта шутка одновременно отражает как его восхищение женской красотой, так и отказ от обладания ею, в ней – осознание ситуации, таковой, каковой она является. Или когда Парменион разбудит Александра, спящего крепким сном перед битвой при Иссе (*почему ты спишь сном победителя, когда впереди у тебя величайшее сражение?*), тот встретит это улыбкой, отражающей его осознание различия между видимостью и сущностью: *Разве ты не видишь, что мы уже одержали победу, потому что не должны большие искать Дария* (Plut., Alex., XXXII). Таким образом, акцент на том, что Александр говорит что-то, *смеясь и улыбаясь*, обозначает его приятие ситуации: даже если что-то не так, в целом она ему *нравится*. Ему нравится, когда воин требует в награду за убитого врага золотой кубок, потому что Александру нравится, когда за него сражаются! И он *смеется*, говоря: *да это же пустой кубок. А я наполнил его вином, и сам выпью за твое здоровье – вот это будет награда!* (Plut., Alex., XXXIX). Смех – это невербальное проявление чувств человека, который и показан больше в невербальном поведении, чем в вербальном, так как он больше должен воевать, чем произносить речи, единственная длинная речь в этой биографии не у Александра, а его противника, Дария². Видимо, поэтому Александр и любит пиры – ведь там можно поболтать, пошутить, посмеяться, и эту способность шутить и смеяться он сохраняет даже в самых опасных ситуациях. Например, при длительной осаде Тира прорицатель, осматривая внутренности жертвы, скажет, что город будет взят еще в этом месяце, что вызовет у всех приступ смеха (Plut., Alex., XXV), ставя под сомнение исход гаданья, так как этот день и был последним днём месяца, но Александр, не наказав смеявшихся, найдет

остроумное решение: считать этот день не последним, а 28-м днем месяца! Его шутки, как и смех – свидетельство приятия любых ситуаций, какими бы они ни были, это, повторим, признак силы, а не слабости. Что сочетается с его стремлением к истине в судебных решениях, когда наказывались лишь избалованные в преступлениях. *В первые годы царствования, разбирая дела об уголовных преступлениях, наказуемых смертной казнью, Александр во время речи обвинителя закрывал одно ухо рукой, чтобы сохранить слух беспристрастным и не предубежденным против обвиняемого* (Plut., Alex., XLII). Данный жест, являясь невербальным проявлением позиции судьи, его установки на объективность расследования, каким бы оно ни было, в то же время является характеризующим, так как показывает стремление Александра к справедливости.

Как же произошло, что такой человек смог убить Клита, своего друга, спасшего ему жизнь? В случае с Филотой хотя бы были показания заговорщиков, но в чем вина Клита? Случай с ним также рассмотрен в научной литературе, но больше как материал исторический, чем литературный [8, с. 150–152]. Плутарх, полагая, что это не умышленное убийство, а несчастный случай, отягченный опьянением, и здесь (на что мало обращают внимание) акцентирует мотив смеха: ведь Клит прежде чем быть убитым, отказывается смеяться над тем, над чем, как ему кажется, смеяться недостойно, и автор скорее на стороне Клита, это следует, например, из его оценки остроты Гегесия относительно рождения Александра, которому-де Артемиде помогала явиться на свет и была этим так занята, что не заметила, как сгорел её храм. Плутарх полемизирует с этой остротой, замечая, что от нее веет холодом, способным заморозить пламя пожара, уничтожившего храм (Plut., Alex., II). Острота самого Плутарха показательна, она демонстрирует, что шутка шутке – рознь и для возможности шутить нужен контекст. Не случайно, знающий толк в шутках автор останавливается на музыкальном сопровождении пира, где пелись песенки, высмеивающие македонских полководцев, проигравших в недавнем сражении. И если люди более зрелые и серьезные, пишет Плутарх, были этим недовольны, то Александр и его окружение веселились, требуя продолжения, это и побудило Клита сказать, что над бедой смеяться нехорошо, а тем более оскорблять македонян, которые несомненно уж лучше тех, кто *над ними смеется* (Plut., Alex., I). Казалось бы, сентенция очевидна, применение её правомерно, что же вызвало такое негодование Александра, что друзьям пришлось увести Клита с пира? Только то, что к этому моменту уже *Александр решает*, что смешно, а что нет, а тот, кто этого не понимает, получив сначала удар

яблоком, потом, попавшись на глаза разъяренного царя, получит еще и удар копьем, оказавшийся смертельным (Plut., Alex., LI). Правда, Александр переживает это событие необычайно тяжело, это ясно из описания его невербального поведения³, но важно, что в итоге он как-то легко утешается, услышав разъяснение прорицателя, что Зевс для того и посадил рядом Справедливость и Правосудие, дабы всё, что ни совершается повелителем, было правым и справедливым (Plut., Alex., LII). И если раньше невербальный жест Александра характеризовал его стремление к правосудию, теперь иное невербальное проявление чувств, а именно скорость, с которой высыхают слезы Александра, переход от горя к успокоению, характеризует происходящие в характере Александра изменения. И не случайно дальше смеяться он как-то постепенно перестает. Если раньше трудно было отклонить его от того, на что он решился, то теперь с помощью той же самой лексики Плутарх передает, насколько он становится труден (то есть опасен) для других. Это происходит потому, что, находясь в плену *многочисленных измышлений, скрывающих ложь под личиной истины*, он перестает видеть истину, в каком-то смысле даже, пишет Плутарх, *мыслить разумно*. Теперь Александра характеризует эпитет «неумолимый», когда перед индийским походом он становится страшным в гневе и беспощадным при наказании виновных (Plut., Alex., XLVII). Таким образом, тот, кто еще недавно не хотел быть страшным, всё-таки им становится, и мотив смеха сменяется мотивом страха. Не случайно в Индии на вопрос: *кого больше всего любят?* Александр получит ответ мудреца: *кого не боятся, хотя он самый могущественный*. Несмотря на то, что самым могущественным на тот момент был как раз Александр, очевидно, что его к этому времени уже больше всего и боятся (Plut., Alex., LXIV). Именно в Индии он совершит единственный свой позорный, по мнению Плутарха, поступок – перебьет тех, с кем заключил мир. Именно в Индии он будет в сложном душевном состоянии – сочетании гнева и печали – лежать в палатке, потому что за Ганг войска идти не захотят (Plut., Alex., LXII). Это соединение, казалось бы, несоединимого: гнева и душевного упадка – и есть те «мелочи», которыми Плутарх обращает внимание на внутреннее состояние своего героя, которое, в согласии с вводными замечаниями, волнует автора биографии больше, чем внешние события. По контрасту к этому возвращение из Индии описано как какое-то невероятное веселье: пурпурные ковры, колесницы, многодневные пиры, льющееся рекой вино, но всё это в сочетании со страшными картинами: одни люди идут, другие в это время падают, и весь беспорядочный переход под-

черкивает надвигающуюся катастрофу, бесконечные пышные театральные состязания обнаруживают желание забыться, ведь сам поход не увенчался желанной победой. Появляется новый вид состязаний – в выпивке, после которого сначала в лихорадке умирает победитель в состязании, а затем еще несколько десятков человек (Plut., Alex., LXVII). И свадьба Александра со Статирой, и свадьбы других, и потоки щедрости, проливаемой на подданных, всё это не дает ощущения, что всё хорошо и движется в нужном направлении. Отчего же? Не оттого ли, что тот, кто внушает страх, уже сам исполнен тревоги и подозрительности, доверяя только магам, а при дворце властелина мира начинают появляться предсказатели, совершаться всевозможные обряды, содержание которых заставит Плутарха заметить: *сколь губительно неверие в богов и презрение к ним, столь же губительно и суеверие* (Plut., Alex., LXXV). А когда отношения с богом трансформируются в нечто иное, чем вера, это не может не коснуться и мира людей. Так, Александр распинает на кресте врача своего друга, чья вина лишь в том, что он ушел в театр, а больной, воспользовавшись этим, нарушил диету, что его и убило. И если раньше Александр убивал только на войне, то теперь он собственноручно может убить начальника караула, не пожелавшего остаться в крепости, или застрелить из лука того, кого сочтет виновным в измене, хотя вершить правосудие и исполнять наказание – разные вещи. Но у Александра эта грань постепенно стирается, и Плутарх своими «мелочами» указывает, как произошло, что смерти на войне Александр стал бояться меньше, чем угрозы для своей власти, как случилось, что власть политика оказалась важнее силы военного, и почему место смеху уступил страх, забвение от которого Александр находит в *нелепых и разорительных затеях* (Plut., Alex., LXII), и в полном освобождении от контроля над отрицательными эмоциями. Например, когда Кассандр смеётся при виде проскинезы, падения ниц перед царем как перед восточным владыкой, что для греков было непривычно и дико, то как поступит властелин мира? Прежний Александр, вероятно, тоже рассмеялся и пошутил бы над варварами, но теперь в ответ на смех он уже не швыряется, как раньше, предметами, а самого Кассандра с силой бьёт головой о стену, и это неконтролируемое проявление чувств красноречиво показывает сущность трансформации личности героя биографии Плутарха. Больше, чем выигранные сражения, это демонстрирует, чего на самом деле Александр боится. Кассандр ведь смеялся не над ним, а над варварами, но проскинеза предназначалась ему, так что смеяться над ней нельзя, ведь с гибели Клита уже только Александр определяет, что

смешно, а что нет. Поэтому его бешенство – попытка противостоять смеху Кассандра, который, в свою очередь, испытает страх перед Александром, сохранившийся и после его смерти, о чем свидетельствует эпизод с его головокружением при виде статуи Александра в Дельфах. Там, где нет места смеху, в результате остается страх, это подчеркивает и последний разговор Александра с Кассандром, посмевающим возразить и на обвинения против отца, отвергнутыми Александром уже не со смехом, а с насмешкой, (использован не глагол *gelao* – «смеюсь», а *anagelao* – «над кем-то смеюсь»), смех здесь, таким образом, – не примирение с ситуацией, а *неприятие* ее.

И в загадочной смерти Александра⁴, если взглянуть на нее со стороны, предложенной Плутархом, по сути не так много загадочного, ведь что почувствовали после чрезмерной выпивки принявшие в ней участие? Сильный озноб. Потом все умерли. А сам Александр получает свой озноб когда? После приема в честь Неарха, когда вместо того, чтобы лечь спать после ванны, он идет на прием к Медию, где, замечает Плутарх, он *пьет всю ночь и весь день*, к концу которого его лихорадит, что неудивительно, поскольку Плутархом раньше было сказано, что как раз пить Александр не очень любил, он любил проводить время на пирах в беседах с друзьями. Про этот последний пир сказано не то, что Александр *провел* там день и ночь, автор определенно уточняет, что его герой *пил* там все это время, что в контексте описанного ранее его душевного состояния может выглядеть, как попытка забыться, ставшая одной из причин, определившей ранний уход, ведь Плутарх ничего не пишет о том, что кто-то еще умер в войске Александра со сходными симптомами, кроме тех, кто принял состязание *in vino*.

Таким образом, акцент на невербальном поведении, на мотивах смеха и страха, позволяет глубже взглянуть на изменения, произошедшие с характером Александра к концу жизни, они связаны уже не с его военной деятельностью, а с тем, что, начиная с реальных и мнимых заговоров и попыток неповиновения, он стал опасаться за свою власть. И если вначале необходимая дистанция, между собой и своим образом, между видимостью и сущностью, подтверждением чего являлась способность сохранять улыбку, ещё была, то когда жизненной доминантой становится не смех, а страх, это постепенно приближает конец. Важность положений начала биографии Александра подтверждается сходным пассажем в биографии Никия: *Я старался избежать бессвязных историй, и изложить то, что необходимо для понимания образа мыслей и характера человека* [2, с. 164]. Однако как следует понимать «бессвязные

истории», тем более, если в подлиннике стоит не единственное число, а множественное? Очевидно, и здесь ближе к истине перевод С. Лурье: *Я составляю историю не бесполезную, а такую, которая способствует пониманию склада и характера человека* [9 с. 104]. Кстати, в Англии Джоном Драйденом в свое время это было переведено как *useless pieces of learning* – «бесполезные части знания», то есть английский вариант ближе к переводу Лурье. Это согласуется и с мыслью Аверинцева, который пишет о том, что «перед Плутархом стояла задача разработать биографию как моралистико-психологический этюд», то есть, не ограничившись только изображением психологии, дать нужный пример, полезное знание, хотя «установка на моральные примеры не означает, что Плутарх относился к своим героям без критики» [3, с. 652]. Иными словами, художественный портрет у Плутарха – не идеализация, ведь автору важнее своего героя понять, сфокусировав внимание на тех деталях, которые лучше высвечивают внутреннюю сущность личности, или, как сказано у него самого, *углубляясь в изучение признаков, отражающих душу человека* (Plut., Alex., I). Это и не могло быть иначе у того, кто считал, что в каждом из нас живет страстное желание познавать других и быть познанным самому [3, с. 9]. Как эти наблюдения соотносятся с материалом других биографий, прежде всего, парного жизнеописания Юлия Цезаря, – тема для отдельного исследования.

Примечания

1. А не с точки зрения того, в какой мере материал, изложенный Плутархом, соответствует другим историческим источникам, и в какой мере сам может являться историческим источником [4, 5].

2. Недаром краткость высказываний Александра делает их почти афоризмами: «Я не краду победу», «Если б я не был бы Александром, я хотел бы быть Диогеном», «Будь я Парменионом, я принял бы Дариевы предложения», и т.д.

3. Проведя всю ночь в рыданиях, он настолько изнемог от крика и плача, что на следующий день лежал безмолвно, испуская лишь тяжкие стоны.

4. Которой с медицинской точки зрения находятся объяснения: воспаление легких, тропическая малярия и т.д. [5, с. 203].

Список литературы

1. Аверинцев С.С. Плутарх и античная биография. К вопросу о месте классика жанра в истории жанра. М., 1973. 273 с.

2. Плутарх. Александр. Пер. М. Ботвинника и И.Перельмутера // Избранные жизнеописания в двух томах. Т. II, М., 1990, с. 361–436.

3. Аверинцев С.С. Добрый Плутарх рассказывает о героях или счастливый брак биографического жанра и моральной философии // Плутарх. Сравнительные жизнеописания в двух томах, М.: Наука, 1994. Т. I, с. 637–653.

4. Nawotka K. Alexander the Great. Cambridge. 2010. 440 p.
5. Шифман И.Ш. Александр Македонский. СПб., 2007. 213 с.
6. Арриан. Поход Александра. Пер. М.Е. Сергеевко. М., 1993. 252 с.
7. Шахермайер Ф. Александр Македонский М., Наука, 1986. 384 с.
8. Теперик Т.Ф. В дополнение к лосевской концепции гомеровского психологизма // Творчество А.Ф.Лосева в контексте отечественной и европейской культурной традиции. М., 2013, с. 32–42.
9. Плутарх. Избранные биографии. Пер. с греческого С.Я. Лурье. Л., 1941, 489 с.
10. Сумм Л. Б. Веселье и честь. // Застольные беседы. Плутарх. Перевод с древнегреческого. М., 2012, С. 5–26.

**POETICS OF NON-VERBAL BEHAVIOR
IN THE "COMPARATIVE BIOGRAPHIES" OF PLUTARCH'S
(PLUTARCH'S LIFE OF "ALEXANDER")**

T.F. Teperik

The article deals with non-verbal characterization component in Plutarch "Alexander" biography. One of the leading motives is laughter, which with the plot development, turns into the motive of fear, which, by the end of his life, dominates Alexander. In addition to speeches, which employ diverse ways of rhetorical argumentation to allow reader to evaluate personage character, Plutarch uses so called indirect forms of psychology, and makes an entry into the world literature as the pioneer of a detail, carrying psychological character. Theoretical postulate on psychological detail, being stated in an author's introduction to Alexander biography, in the text of biography takes the form of additional details to a portrait of a literature hero, filling up the hero's image with content consisting of non-verbal components just as well as with verbal one.

Keywords: motive, biography, Plutarch, evolution, psychology.

**1.3. ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ДЕРОГАТИВОВ
АНТИЧНОЙ ЛИРИКИ И КОМЕДИИ В АСПЕКТЕ
КАРНАВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ И РОЛЬ ЕЕ ИЗУЧЕНИЯ
В ПРОЦЕССЕ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ – РОМАНИСТОВ**

© *Л.Н. Мушнина*

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 «Псев-

дол»). 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, обценность, 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 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: название 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 VI в. 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 сохранности¹ [2, с. 152–255].

Лексика поэзии Гиппонакта, связанная с фольклорной инвективой, обценна по содержанию. Стилистика поэзии Гиппонакта определяется обценным 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 рассматрива-

емого материала может быть условно разделена на множество групп, некоторые из которых мы рассмотрим.

1. Лексика, характеризующая персонажи типа "дурак набитый" и "трикстер".

У Гиппонакта встречаются многочисленные характеристики героя типа "дурак набитый": εὐήζεο /фр. 154/ – "простоватый, наивный"; ἐπῆσθντι νο – ἐπῆσθντι νο /фр. 147/; "семижды раб семижды дурак"; гапакс βεβξόο /фр. 40/, которой Гесихий [3] объясняет как "чокнутый, глупый"; трудно этимологизируемое ληύζηαο /фр. 28/, которое у Гесихия (s.v.) трактуется как "раб, рожденный рабом". Некоторые исследователи предлагали здесь чтение βαβύζηαο, что означает, согласно Гесихию, "почти дурак".

Характеристики трикстеров у Гиппонакта более экспрессивны. Интересным представляется гапакс παλδάειηο /фр. 4/, который П. Шантрен [4] возводит к глаголу δεῖ ἐνκαη "оскорблять, сильно обижать". В контексте фрагмента слово, вероятно, имеет значение "негодяй, висельник" и определяет смеховое божество по имени Кикон. Определением к другому герою – трикстеру служит редкое слово θεῖ εηῆο. Словарь Суда [5] объясняет его как "обманщик, плут", но этимология может быть возведена к глаголу ιεθεώ "кричать" (с метатезой), т.е. в буквальном смысле прилагательное означает "горлан, крикун". Отметим также редкое слово, характеризующее еще одного героя – трикстера – ζθίξαθνο (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 ζθίξαθεῖνλ – "игорный дом", ζθίξαθепηῆο – "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: βάι ιεηλθαῖ ιεύειη – "побить и забросать камнями" (Гиппонакта). Во фр.8 – глагол πθηαῖδω – "драться кулаками"; наречие ιάц, употребленное в связи с описанием драки (фр.104.13), в этом же фрагменте – глагол θαηπι ιζζω – "опрокидывать противника".

У Гиппонакта впервые в греческой литературе встречается прилагательное ιαίζαζγυο /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: θπλάγρεο – "душитель собак": πώλ – "собака" и ἄγρω – "душу". Этот

эпитет у Гиппонакта никак не соотнесен с известным мифом; он дается как эквивалент к имени собственному малоазийского происхождения – Καλδαῖ α (с тем же значением).

Во многих фрагментах Гиппонакта (6, 7, 8, 9, 10, 104) упоминается слово θάξκαθνο, 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]. Впоследствии слово "фармак" стало ругательным. Во фр.152 есть комический эпитет, примененный по отношению к человеку – фармаку: θξαδεζήφεο. Гесихий объясняет этот гапакс как "фармак, побитый ветками смоковницы".

2. Лексика, связанная с образом обжоры.

В поэзии Гиппонакта есть три экспрессивных глагола, характеризующих обжорство: θαπαβξύθω – "разрывать на части, пожирать" (фр.26): ρπθέω /фр.165/ – "заглатывать" и редкий, встречающийся в основном в комедии, глагол ιακάω – "жадно поглощать". Этимология последнего, согласно данным этимологических словарей, возводится к существительному ιακόο – "горло, глотка". Самого обжору Гиппонакт наделяет комическими эпитетами – гапаксами: πνληυράξπβδρ – "морская пучина, Харибда" (πόληυο – "море" и ράξπβδρ – "пучина"); έγγαζήξκάραιξα – "нож -в-животе": ελ + γαζήξ "живот" + κάραιξα "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 обценным содержанием.

Очень часто у Гиппонакта упоминаются прямые и метафористические названия женских и мужских гениталий. Названия последних, в основном, встречаются с переносным значением, например, αι ιαο – "сосиска"(фр. 84); θωι η – "мясная кость, окорок" (фр.75); θξάκβε – "капуста"(фр. 104); ρίο – "нос" (фр. 118); θέξθνο – "хвост" (фр. 12) и т.д.

В пародийном плане для обозначения мужских гениталий Гиппонактом использовано слово θυκνο – "твердый нарост, шишка". Для поэтических произведений это гапакс, который в схолиях к И. Цецу объясняется как "ηρ άξξελ αιδννλ". В качестве второго плана пародирования подразуме-

вается гомеровское слово высокого стиля, омонимичное с данным, но с другим ударением и значением: $\theta\lambda\kappa\acute{o}\sigma$ – "душа, дух, порыв, стремление".

Названия женских гениталий приводятся в основном, метафорически, кроме двух, чисто медицинских наименований (фр. 174). В других случаях: $\acute{\iota}\zeta\rho\alpha\omicron$ – "сушеная фи́га" (фр.124), $\beta\acute{\epsilon}\zeta\upsilon\zeta\upsilon\nu\omicron$ – "морской еж; еж" $\kappa\acute{\upsilon}\zeta\eta\nu\omicron$ – "ми́рт" (фр.174). С аналогичным значением используются слова, которые в буквальном смысле означают "молодая сви́нья" – $\rho\nu\tilde{\iota}\zeta\nu\omicron$. В древнем фольклоре семантика сви́ньи заключалась в ее способности часто приносить большое потомство. Отсюда сви́ней считали похотливыми животными; полагали также, что кусочки мяса сви́ньи, зарытые в землю, стимулируют плодородие почвы [8, с. 202–203].

Развратная женщина / $\rho\acute{o}\zeta\lambda\epsilon$ / характеризуется как $\beta\nu\acute{\xi}\beta\nu\acute{\xi}\acute{o}\lambda\epsilon$ (фр.135-В). Это гапакс, этимологизируется только его первая часть, $\beta\acute{o}\zeta\beta\nu\acute{\xi}\nu\omicron$ – "грязь, нечистоты". У Евстафия этот гапакс трактуется как $\beta\nu\acute{\xi}\beta\acute{o}\zeta\nu\lambda$ $\acute{o}\lambda\epsilon$ – "грязная яма, грязная дыра, распутное место" /относится к женщине/. Определением к $\rho\acute{o}\zeta\lambda\epsilon$ служит слово $\theta\alpha\zeta\omega\acute{\xi}\eta\eta\eta$ "развратница". Этимологические словари (Г. Фриск, Г. Шантрен) возводят это слово к $\theta\alpha\zeta\omega\acute{\xi}\eta\eta\lambda$ – "публичный дом"; однокоренное с ним – $\theta\alpha\zeta\alpha\iota$ $\beta\acute{\alpha}\omicron$ – "блудница". Оба последние слова встречаются в комедии, в основном, у Аристофана.

В поэзии Гиппонакта развратница характеризуется также как $\acute{\alpha}\lambda\alpha\acute{\zeta}\pi\acute{\zeta}\eta\eta\iota$ $\eta\eta$ (фр.135-а) – "тот, кто себя обнажает, бесстыжий" (от глагола $\acute{\alpha}\lambda\alpha\acute{\zeta}\upsilon\zeta\omega$ – "высоко поднимать платье").

Для названия публичного дома у Гиппонакта встречаются два слова: $\delta\nu\acute{\iota}\kappa\nu\omicron$ и $\kappa\alpha\lambda\iota$ $\eta\acute{\zeta}\eta\eta\eta\lambda$. Оба слова гапаксы, требующие трактовки. Первое (в форме $\delta\nu\acute{\iota}\nu\omicron$) 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 обценно. Не менее интересна этимология второго слова, $\kappa\alpha\lambda\iota$ $\eta\acute{\zeta}\eta\eta\eta\lambda$. Гесихий объясняет первую его часть, $\kappa\alpha\lambda\iota$ $\acute{\iota}\omicron$, 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 – $\eta\acute{\zeta}\eta\eta\eta\lambda$, имеет двойной 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 обценных эпитетов. Например, ριόλεο (фр. 51) – "оскопленный, кастрат". Следует отметить, что в «Илиаде» Гомера это эпитет вепря (IX. 538–539). Другое определение мужского персонажа – ἡκιάλδξνο / ἡκτιύλατι – "полумужчина-полуженщина" (фр. 148). Во фр.30 находим определение κνίροο, "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 γπλαθνπίτεο (фр.118) – "подсматривающий за женщинами" (γελή – "женщина" и "όπηπρω" "подстергать, подсматривать, высматривать"). У Гомера встречается παξξελντίτεο: Илиада XI.385 (в значении "подсматривающий за девушками", относится к Парису).

Прилагательное κλζαρλόο (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 κλζαρλή Архилох использовал это прилагательное по отношению к проститутке (фр. 248).

Рассмотрим, наконец, два наиболее обценных прилагательных, которые служат для определения объекта инвективы Гиппонакта. Первое из них – κεηξνθνήρεο, "кровосмесительный, относящийся к инцесту", определяет врага поэта по имени Бупал. Этот гапакс с ругательным значением, этимология которого весьма прозрачна: κεηήξ – "мать" и θνηή – "ложе, постель" т. е. буквально это прилагательное означает "тот, кто спит с матерью".

Наконец, другое, обценное комическое композитное прилагательное θαηκόραλνο (фр. 28) представляющее собой гапакс, состоит из двух частей: θάηκνο – "нижний" и рάλνο – "зияющий", "зияющий вплоть до низа". Прилагательное применимо к разврату и в этом смысле его сравнивают с аристофановским ραηνπξώθηνο (Ахарняне 104). Это прилагательное, вероятно, перекликается с гомеровским θαθνκήραλνο – "приносящий несчастье, злокозненный" / (θαθόο "плохой" и κεραλή "средство, орудие, способ") в пародийном смысле.

Во фр. 92, самом обценном 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 слу-

чаев разное, но как второй план пародии подразумевается для всех одинаковым: *πυγή / πεγή* в значении "задний проход". Эти три слова следующие: наречие *πυγίχη* (ст. 2) – "*πιτρεξάζηφῶο*", как объясняет Гесихий. Следующее слово – субстантивированное причастие *πλυεῶλ* (ст.2) – "та, которая бьет", относится к женщине (от глагола *πλύω* – "бить кулаками", ср. *πυγή* – "кулак"). Наконец, имя собственное *ἡ Πύγεια* (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): *κεῖζεγυλδνξπνρῆζηρο* – "*ὁ κεῖζεγυλ δὸξπνλ ρέδωλ*" – "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 *βνι βίηυλ θαζγλεηήλ'* – "родственник навоза". Среди глаголов в этой группе лексики встречаются: *ὀκείρω* – "мочиться" (фр.73 Гиппонакта, Р.Оху. XXII.6, относящийся предположительно к поэме "Маргит"), *ἐπληπρω* – "плевать" (фр.78) и глагол *ἡ ἄω* – "гадить, испражняться". К этой же группе лексики относится существительное *κῶμα* – "слизь, сопля".

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), *nequam* – "негодяй" (Ps.468), *praecipēs* – "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 отпратить 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 карнавальской атмосферы комедии: *Edepol = esse 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 параллель 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 языка² [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 wörterbuch*. Heidelberg, 1960. 2435 p.
7. Мушчина Л.Н. Лирический герой поэзии Гиппонакта. // *Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта ім. У.І.Леніна*. Серія 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 CULTURE 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 neces-

sary 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.

1.4. РОЛЬ ЛАТИНСКОГО ЯЗЫКА В ФОРМИРОВАНИИ ЖАНРОВ МЕДИЦИНСКИХ ДОКУМЕНТОВ (НА ПРИМЕРЕ РУКОПИСЕЙ XVII в.)

© *О.Г. Олехнович*

В разделе описываются жанры медицинских документов XVII в., на формирование которых в значительной степени повлиял латинский язык. Медицинские тексты на латинском языке создавали некий «языковой стереотип» для формирования жанров медицинских документов в России.

Язык медицины в отличие от других специальных языков в меньшей степени зависит от национальной принадлежности. Это связано не только с гармонизацией межязыковых средств, которые имеют греко-латинское происхождение, но и с организацией текста медицинского профиля. Причиной особой стандартизации являются традиции развития языка медицины в течение длительного периода.

Наиболее привлекательным и продуктивным в этом отношении для России является период XVII в., когда медицина стала приобретать черты новой научной дисциплины. Основными носителями специального языка являлись доктора, которые приглашались в Россию.

Совершенствование языковой компетенции влияет на формирование новых для России медицинских жанров (рецепт, сказка (история болезни или медицинская справка), реестр лекарственных средств, роспись инструментов). В каждом медицинском тексте с особой тщательностью используются принятые в европейской медицине структурно-функциональные черты, присущие определенному документу. Отдельные документы пишутся только на латинском языке (некоторые истории болезни, рецепт). При переводе этих документов на русский язык заимствуются не только термины-неологизмы, но форма документа со своей прагматикой и специальными средствами формальной организации.

Ключевые слова: латинский язык, языковая компетенция, жанр медицинского документа.

Формирование жанров медицинских документов в России начинается в период XVII века вместе с созданием новой дисциплины – медицины. Именно в это время появилась необходимость в медицинской документации, обеспечивающей новую дисциплину. Все документы находились в ведении созданного государственного медицинского учреждения – Аптекарского приказа, которое распорядилось всем медицинским и

аптечным делом. Вся деятельность приглашенных в Россию специалистов из-за границы строго документировалась, огромное количество лекарственных средств, поступающих в Россию, оформлялось специальными списками, ввозимый медицинский инструментарий сопровождался описями, появление аптек дало толчок к появлению нового документа – «рецепт», на котором выписывались лекарственные средства. Лечение больных сопровождалось «сказками» (медицинскими справками и историями болезней). Словом, вся деятельность медицинских специалистов в большей или меньшей степени регулировалась особыми документами.

До XVII в. никакой медицинской документации не было. Медицинская письменность ограничивалась компилятивными текстами с ориентацией на практические знания, а не на теорию, которая преобладала в оригиналах. В России распространялись переработанные произведения известных врачей древности, отличавшиеся небольшим объемом. Большой популярностью пользовались лечебники и травники. Несмотря на некоторую схожесть, все-таки они не имели единой структуры, а медицинская лексика была очень разнородной.

В XVII веке начали появляться медицинские тексты нового содержания с другой манерой восприятия мира. Создаваясь в рамках приказно-деловой документации, документ и каждый отдельный жанр, тематически относящийся к медицине, отличался от остальных своим содержанием и относительной устойчивостью своей структуры. Большая часть документов в создании «языкового стереотипа» опиралась на западные образцы, которые записывались на латинском языке. Именно по этой причине медицинские документы постепенно стали отдаляться от документов приказного типа и, в конечном итоге, приобрели некую самостоятельность.

Большинство рукописных документов Аптекарского приказа хранятся в РГАДА (Российский государственный архив древних актов) в г. Москве (Фонд 143, 2724 ед. хр., 1629 – 1716 гг.) [1].

Документы Аптекарского приказа (далее ДАП) включают в свой состав тексты, обладающие разной функционально-стилистической направленностью и имеющие отношение к медицине, в основном на русском языке.

В ДАП имеется немало количество документов на латинском языке, большинство из них с переводами на русский язык – рецепты (1666 г., 1669 г. (10 л.), 1671 г., 1674 г., 1677 г. (39 листов), 1679 г., 1685 (321 лист), 1692 г. (845 листов), 1693 (352 листа), 1694 746 листов), 1695 г.

(1295 листов); показания (1679 г., 3 листа); дело о посылке 1677 г. (39 л.) [1].

На наш взгляд, большую ценность представляют переводы с латинского языка, так как они следовали не только содержательной, но и стилистической традиции, создавая основу русского медицинского документа.

Переводческая деятельность в XVII в. заметно активизировалась. На это обращали внимание многие известные русские филологи. Академик А.И. Соболевский писал: «Кажется, что большая часть переводов этого столетия сделана с латинского языка, т. е. с того языка, который в то время был языком науки в Польше и Западной Европе. За латинским языком мы можем поставить польский, которым владело большинство наших переводчиков и на котором часто писали южно- и западнорусские ученые. В самом конце должны быть поставлены языки немецкий, белорусский и голландский» [2, с. 50]. Все это создает почву для сближения русского литературного языка с западноевропейскими языками. «Помимо лексики и семантики влияние латинского языка повело к изменению синтаксической системы русского литературного языка. Новый порядок слов, конструкция предложения и периода с глаголами на конце, отдельные обороты вроде *accusativus cum infinitivo* (вин. с инфинитивом), *nominativus cum infinitivo* (им. с инфинитивом) и др. укрепились в русской литературной речи конца XVII в. под воздействием латинского языка» [3, с. 39].

Для формирования медицины в России в первую очередь приглашали иностранных врачей. Знание латинского языка было для всех приезжающих обязательным. Более того, оно подтверждалось специальным дипломом. В ДАП встречается немало примеров, когда приезжих «докторов», не знающих латыни, не признавали и отсылали назад.

В западноевропейских странах медицина давно сформировалась как наука и продолжала свое развитие. В XVII в. во Франции, Англии, Германии, Италии и др. странах выходило свыше 100 периодических научных журналов, где публиковались труды по различным медицинским проблемам. Если во Франции и Англии примерно половина работ издавалась на родном языке, половина – на латинском, то в Германии научная литература издавалась исключительно на латыни. Поскольку большинство приезжих составляли немцы, они продолжили в России традицию ведения документации на латыни. Влияние немецкой традиции в ДАП было ощутимым, но не одинаковым. Одни тексты практически

лишены стихийности и авторских языковых особенностей, другие – наоборот, в языковом отношении более свободны.

Впервые в медицинской документации появились росписи, описи, рецепты, «сказки». Мы остановимся на некоторых документах жанрового типа. Несмотря на то, что указанные тексты строились на основе уже сложившихся традиционных приказных документов, они заметно отличались не только медицинской направленностью, но и своим формуляром на основе структуры медицинского европейского стандарта, наконец, некоторые документы были написаны на латинском языке, поэтому впервые появились переводные тексты. Датирование документов помогало точно установить не только время создания того или иного документа, но и хронологически проследить за процессами изменения структуры текста и содержания в их динамике, выявить особенности номинации, специфики отбора словообразовательных средств, использования определённых моделей.

Особо отметим рецепты на латинском языке – документ, не растерявший свои позиции в наше время и практически сохранивший свой формуляр.

Количество рецептов в документах с каждым годом значительно возрастало. Так, в ДАП в 1645 г. сохранилось два десятка рецептов, в 1674 г. в архивах представлено более 400, а в 1695 г. мы находим более тысячи рецептов. Характерно, что большинство из них тщательно переводилось на русский язык.

Рецепты выписывались врачами только на латинском языке на небольших листках независимо от объема. Начинался рецепт с даты, затем в родительном падеже на отдельной строке записывались лекарственные средства с обязательным указанием количества вещества, для обозначения которых использовались специальные символы (℥ (либра), ℥ (унция), ℥ (драхма), ℥ (скрупул), а также ana (ā и āā). Несмотря на то, что до настоящего времени изменилась система названий обозначения количества вещества, сохранилась сама по себе традиция. После названия лекарственных средств врач подробно описывал особенности приготовления лекарства, его выдачи и упаковки. В конце рецепта значилась фамилия и подпись врача, в некоторых рецептах указывалась фамилия и инициалы больного, особенно для высокопоставленных чинов. На русский язык, как правило, переводилась только основная часть рецепта, да и то без соблюдения правил формуляра, которые на латинском языке четко соблюдались.

Приведем образец рецепта на латинском языке и его перевод на русский язык, где переводная часть записана по правилам формуляра:

«R. ol. muschat. zii Масла мушкатного простого 2 золотника

chamomil. Масла рамонового

Cidoniori Масла сидониори

Mastich āā zi Масла мастикового по золотнику

M. в состав

Syrup: violar. zi Сиропу фиалкового 6 золотников

Pro illustrissimo duce ivan borisovic

Подпись врача».

Почти все слова сокращались, но унификации, как правило, не наблюдалось – даже у одного автора. Несмотря на это, использованные сокращения были понятны. Так, для названия растения – *Chamomillae*, ‘ромашки’ в пределах одной страницы используется два сокращения: *Chamomil.* и *Chamom.* Для *Cardui benedicti* – ‘кардобенедикта, или волчеца кудрявого’ – сокращений еще больше: *Cardui bened.*, *Card. Bened.*, *cardui benedict.* Некоторая тенденция в унификации наблюдается при сокращении общих терминологических единиц *Herbar.* – *Herbarum*, ‘трав’, *Rad.* – *Radicis*, ‘корня’, *Pulv.* – *Pulveris*, ‘порошка’, *M.* – *Misce*, ‘Смешай’; *l. a.* – *lege artis*, ‘по всем правилам врачебного искусства’. В большом количестве в рецептах используются алхимические символы: ♂ – *Mars*, *Martis*, ‘железо’, ♀ – *Venera*, ‘медь’.

В ДАП впервые были зафиксированы медицинские «сказки». Об этом жанре А.Н. Качалкин писал: «Сказки – это письменные показания по определенному вопросу. Подавались они по разным поводам, когда администрации нужны были сведения по какому-либо делу, известные авторам сказок» [4, с. 82]. Поскольку авторами «сказок» были иностранные специалисты, они, создавали текст на латинском языке, опираясь на уже существовавшие в медицинской практике композиционно-стилистические традиции, а переводчики его переводили. Анализ переводных текстов показывает, что новый жанр, «сказка», формировался в результате контакта международного медицинского и местного делового текста. По своим функционально-семантическим признакам «сказка» выходит за рамки традиционного делового текста, создавая строго фиксированный сценарий со своей прагматикой и специальными средствами формальной организации.

С содержательной стороны в ДАП намечилось несколько разновидностей – «докторские сказки»: конкретные истории болезней («Сказка доктора Самуила Калмана о болезни гетмана»; «Сказки докторов о ле-

чений царя Михаила Федоровича»); отчетные («Сказка окулиста Иоганна Шартлина о вылеченных им больных»); рекомендации по лечению болезней («Сказка докторов о лечении болезни –angina»); «Сказка докторов о питье для охлаждения»); диагностические («Сказка докторов как распознать и лечить горловую болезнь»); фармакологические («Рецепты доктора с. Коллинса и его сказка о болезни А. Шеина»; «Сказка доктора Коллинса о целебных свойствах валериановой травы и лапушника»); показания докторов об освидетельствовании («Сказка доктора фон Гадена об освидетельствовании царских певчих»); «лекарские сказки»: в основном, медицинские справки («Сказка лекарей Симона Зоммера, Ив. Албануса, Ив. Островского, Дан. фон Гадена, Артемья Назарьева о болезни Ив. Степ. Панова»; «Сказка лекарей о том, какие увечья имеют стрельцы»; «Сказка, данная лекарем Симоном Зоммером о том... что рейтор... не может продолжать службу»); «аптекарские сказки» («Сказка аптекаря Христиана Эглера о составленном им порошке»).

Что касается «аптекарских сказок» – они были предшественниками рецептов на русском языке, поэтому не получили жанрового развития. В качестве примера рассмотрим один документ.

Сказка аптекаря Христиана Эглера о составленном им порошке:

«166-го (1657) Декабря въ 13-й день аптекаръ Крестьянь Эглеръ сказал: здѣлать порохъ, а въ томъ порохъ положено:

Селитры 3 золотника.

Соли и винного камени золотникъ

Сѣры полтора золотника, и то все истолокши смѣшать и положить тово пороху на ложку мѣдную противъ 2-хъ зерень перцовыхъ, и тое ложку держать на свѣчи возженной до тѣхъ мѣсть какъ тотъ порохъ на лошкѣ лопнеть».

Позже рецепты в России стали писать по немецкой традиции на латинском языке.

Другие «сказки», несмотря на то, что еще длительное время писались на латинском языке, всегда имели соответствующий русский вариант.

Несмотря на тематические различия и многочисленные варьирования документы четко структурированы. Именно в этом компоненте проявляется тенденция к унификации документов. Слабая языковая нормированность не мешает воспринимать текст.

В качестве примера приведем латинский оригинал и перевод на русский язык одного документа – «Показания докторов Блюментроста и Зоммера о причине смерти кн. Н. А. Воротынского»: «...Июля въ 25

день, дохтуры Лаврентей и Симонъ, объ осмотрѣ боярина, князя Ивана Алексѣевича Воротынскаго подали скаску на латинскомъ языкѣ за своими руками.

Acium d. 24 Julii 1679

Illustrissimus Knesius ac Dominus, Dr. Johans Aleksewitz Waratynsky, Cesilii intimintis Begii Senator, in concessu preconum male sese incipit habere et de summa cordis angustia conqueri: unde monitus domum transvehitur, male subinde sucto, et succedente vomitu pauculae materiae phlegmaticae subito concidit et violenta morte exstinguitur citra sterlorem statim succedente colore faciei et unguium livide, totinsque corporis frigore.

Quesiti de genere affectus, ex quo Illustrissimus, hic princeps tam subito fuit exstinctus?

Respondemus, malum hoc aliud non fuisse, quam S y n c o p e n C a r d i a c a m ex subita interceptio venarum et arteriarum ad cor pertinentium, unde calor natives et spiritus vitalis fuit suffocatus et exstinctus, male procul dubie exorto ab insigui crudiate circa hypochondria haerente, quae cruditas frequens est hodiernae Sufficationis Hypochondricae.

De caestro nullam hic neque veneni accepti aequae maligni et contagiosi esse suspicionem ex Artis fundamentis certi sumus, ad hanc visitationem reduisti.

Laurentius Blumentrost D. mpr.

Sigmund Somer. Mpp.

А по переводу съ той скаски Посолскаго Приказу переводчика Стахѣя Гадалова написано:

1679 году Юля въ 24 день, велиможнѣйшій господинъ Иванъ Алексѣевичъ Воротынскаго, совѣта царскаго бояринъ, бывъ на сидѣннѣ, начал болѣзновати и жалобу предлагати о зѣльной болѣзни сердечной и стѣсненнѣ; того ради поволено ему домой ѣхать; и дома такождѣ изнемогающе зѣльнее, и нашедшей блевотѣ мало нечто мокроты выкинувъ абіе послѣ блевоты внезапною смертію угасаетъ послѣдующи измѣненнѣ лица и нохтей синости и всего тѣла студеность.

Вопрошаеми бываемъ о родѣ или началѣ болѣзни, которою велиможнѣйшій сей князь толь внезапно умре.

Отвѣщеваемъ: сіе злое ничто иное быть (могло) точію изнеможеннѣ сердечное, зъ внезапнаго захвату жилнаго къ сердцу належащаго; отсюду теплота естественная и духъ животный угашень бысть; безъ сумнѣннѣ же болѣзни сей начавшейся отъ знатной жестоты и колотья въ воздухахъ, которое частое колотье нынѣшняго возженнѣ воздушнаго есть виною.

О прочемъ же, никакому зазору здѣ бытіи, ни отравы взятой, ни па-дучей болѣзни отъ основанія науки извѣстни есмы, на сѣмъ посѣщеніи и досмотрѣ были вопрошаеми.

Внизу приписано: Дохтур Лаврентей Блюменторост. Дохтуръ Си-манъ Зомеръ».

При сравнении двух текстов мы видим, что они имеют одинаковую структуру. В русском переводе также в основном соблюдаются грамматические и стилеобразующие средства. Что касается лексических средств, то в русском тексте в силу слабой терминологичности используются в основном внутренние лексические средства: анатомо-физиологические термины – *вздухи* – *‘легкие’*, *сердце*, *жизненный дух*; и относящиеся к ним определения – *жилный*, *вздушный*; клинические – названия болезней – *зельная*, *‘острая’*, *сердечная болезнь*, *падучая бо-лезнь*; названия симптомов, выраженные в основном отглагольными существительными, – *стеснение*, *внезапный захват*, *изнеможеніе*, *ко-лотье во вздухах*, *частое колотье* – *‘сердцебиение’*, *блевота*, *мокрота*; признаков смерти – *изменение лица*, *синость ногтей* *‘синюшность ног-тей’*, *студеность* – *‘охлаждение’* всего тела и др.

Кроме того, русский текст, следуя латинскому образцу, насыщен причастиями (*захвату жилиного к сердцу належащаго*, *последующее изменение лица*, *начавшийся*).

В качестве средств усиления экспрессивности привлекаются усили-тельные частицы (*же*), отрицательные частицы с усилительным значе-нии (*ни..ни*), ограничительные частицы (*толь*), указательные местоиме-ния (*сей князь*, *‘сіе изнеможеніе сердечное’*). Кроме того, используются степени сравнения (*велиможнейший господин*). Вопросительные пред-ложения с ответным утвердительным.

Логичность текста производится с помощью вводных слов, выража-ющих отношение между частями высказывания. Весьма характерно и употребление наречий в связующей функции: *отсюду*. Как и в оригина-ле, используются повествовательные и в основном сложные предложе-ния, не характерные для русского текста.

При изучении других «докторских сказок» уже можно найти общие отличительные признаки этого вида документов. Подавляющее боль-шинство «сказок» – «предшественники» истории болезней, ограничива-ясь 8–10 строками, имели четкое деление на три структурно-тематические части, неравные по объему: начальную часть, где обычно указывалась дата (166-го (1657) Апреля в 12-й день); основную часть, которая включала в себя расспросную (жилец Иван Чертов в роспросе

сказал) и описательную («И дохтур, смотря Ивана Чертова, сказал, что тот блуд учинился у него от порчи и от кручины; осмотрил он дохтур у него болезнь некую паралезную особную, и сухия жилы ведет и ноги и руки трясутца и ходить не может; и за такою болезнью ему Государевы службы служить не мочно; Лекарь Иван Албанус смотря болезни маерова полку Ивана Воронина капитана Якова Тимофеева сына Чирикова, сказал...») и заключительную часть («излечить тое руки у него не мочно ж, потому что та болезнь застарелась»).

В такого рода «сказках» усматривается набор штампов: в роспросе сказал, смотря болезни, болезнь застарелась, излечить не мочно ж, по его дохтуру досмотрению.

В «лекарских сказках» (справках) в отличие от «докторских сказок» отсутствовала основная часть: «И в Аптекарском приказе доктор Лаврентей Блюментрост да лекарь Миколай Снед ... стрелцов... осматривали и дали скаску за своими руками, а в скаске написано: увечья – де у тех стрелцов – у Паршки в – левой ноге становые жилы свело; а у Гришки-де левая рука от пушечного убою вся высохла, а стрелецкая служба служить им не мочно; лицо все осыпалось и по нем пупырья; у него болезнь чечуйная, и от того бывает у него изтечение кровав; Марта в 19 день сказка дохтура Лаврентья у него на обеих глазах бельма и от того он мало видит а чаеть что он теми глазами впредь видеть не будет».

В документах такого типа часто используются термины с недостатком номинативности – Филип Трифанов: сердечная (вместо _сердечная болезнь_) и ноги опухли (вместо _опухоль ног_).

В «сказках» помимо медицинских терминов огромная роль принадлежит глагольным формулировкам – становые жилы свело, сухия жилы ведет, ноги и руки трясутца, служить не мочно у которыхь людей такая болезнь, что они тощи и безильны бывают, и одышка и дыханье занимает и у сыночка моево спинку изломило..., мой сынишка скорбен и увечен, и горбок на спине растет и бродить не может.

Репрезентативная форма отнюдь не являлись препятствием для варьирования языковых средств внутри жанра и внедрения в его структуру локальных, диалектных показателей. Способность медицинского текста воспринимать, использовать и по-своему интерпретировать сближало его, главным образом, в стилевых характеристиках с церковнославянской сферой, тем самым придавало черты литературности. Деловая письменность и в том, и в другом случаях не ассимилировалась, не стала промежуточным звеном в цепи культурно-языкового развития,

а лишь упрочила свои позиции как мощная, организованная и в то же время незамкнутая система.

Влияние латинского языка периода XVII в. было определяющим для дальнейшего развития языка медицины в России. Оно затронуло все уровни языка медицины. Несмотря на то, что русский язык в XVII в. еще окончательно не сформировался, языковая вариативность, непоследовательность номинации от экономичных до громоздких наименований, не помешали заложить основы специального языка. Медицинская документация выделилась в отдельную группу со своими характерными номинативными и функциональными особенностями, выполняя свою особую терминологическую роль в языке медицины рассматриваемого периода.

Изучение медицинских текстов на стадии зарождения, безусловно, положительно скажется на развитии терминоведения.

Список литературы

1. Российский государственный архив древних актов (РГДА). Фонд (Ф.) 143. Опись (Оп.) 2.
2. Соболевский А. И. Переводная литература Московской Руси XIV–XVII вв. СПб. 1903. 944 с.
3. Виноградов В.В. Очерки по истории русского литературного языка XVII-XIX вв.: Учебник. 3-е изд. М.: Высш. школа, 1982. 528 с.
4. Качалкин А.Н. Жанры русского документа допетровской эпохи. Часть II: М.: Из-во Московского ун-та. 1988. 120 с.

THE ROLE OF THE LATIN LANGUAGE IN FORMATION OF GENRES OF MEDICAL DOCUMENTS (IN TERMS OF MANUSCRIPTS OF THE 17th CENTURY)

O.G. Olekhovich

This article describes the genre of medical documents of the 17th century, the formation of which was largely influenced by Latin. Medical texts in Latin, created a «linguistic stereotype» for the formation of genres of medical documents in Russia.

Medical language unlike other special languages is, to a lesser extent, associated with national identity. This is due not only to the harmonization of linguistic means that have Greco-Latin origin, but also to the organization of the medical text. The reason for particular standardization is a special tradition of the development of the language of medicine for a long period of time.

The period of the 17th century is the most attractive and the productive in this respect for Russia when medicine began to acquire the features of a new scientific discipline. The main carriers of special language were doctors who were invited to Russia.

The improvement of language competence affects the formation of medical genres which are new for Russia (prescription, doctor tale (case history or medical certificate), register of medicinal products, list of tools). In every medical text the structural and functional traits of a particular document which are adopted in European medicine are used with the utmost care. Single documents are written only in Latin (case history, prescription). When translating these documents into Russian, not only the neologism terms but the form of the document with its pragmatism and special means of formal organization are borrowed.

Keywords: the Latin language, linguistic competence, genre of a medical document.

1.5. АНТИЧНЫЕ ОБРАЗЫ В ГОЛЛАНДСКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XVII В. ПРОИСХОЖДЕНИЕ, СПЕЦИФИКА, ТИПОЛОГИЯ

© С.С. Акимов

В данном разделе на основе зарубежной и отечественной научной литературы и анализа живописных произведений в сжатой, но систематической форме рассмотрены основные особенности рецепции античности голландскими художниками XVII в. Специфика восприятия и интерпретации античности в голландском искусстве XVII в. обусловлена такими факторами, как национальная традиция, восходящая к П. Брейгелю Старшему, характер жанровой системы голландской живописи с преобладанием жанров, ориентированных на отображение современной жизни и повседневной реальности, итальянское влияние (включая традицию нидерландского романизма), а также отчасти влияние фламандского и французского искусства. Жанрово-тематический диапазон античных образов включал сюжеты из мифологии, древней истории, литературы, пасторальные композиции (к ним примыкают некоторые образцы итальянизмирующего пейзажа), костюмированные портреты, аллегорические композиции с античными персонажами.

Ключевые слова: голландская живопись XVII в., античные образы, романизм, жанровая система, типология, П. Брейгель, Рембрандт.

Несмотря на обширную российскую историографию классического голландского искусства, научный интерес к которому у нас в стране, возникнув в XIX в., не ослабевает до сих пор, античной тематике в творчестве голландских живописцев и графиков до недавнего времени не уделялось должного внимания, чем и определяется актуальность предлагаемой темы. Произведения голландских мастеров исторического жанра, объединявшего в XVII в., как известно, тематику священной ис-

тории, реального прошлого и мифологии, высоко ценились современниками, но в дальнейшей перспективе оказались оттеснены на второй план блистательными достижениями голландской школы в жанрах, связанных с изображением обыденной действительности, привычного предметного мира и национальной природы. В конце XIX – первой половине XX в., когда в европейской науке появился целый ряд фундаментальных трудов о голландской живописи «Золотого века», к полотнам на античные сюжеты наблюдалось явное пренебрежение со стороны исследователей. В ряде обзоров, претендующих на полноту фактической информации (например, у В. Мартина, 1935–1936 гг.), произведения подобного содержания вообще игнорировались.

Ситуация начала меняться в середине XX в. после выхода в свет в 1952 г. фундаментальной двухтомной монографии Х. ван де Ваала «Три столетия отечественного изображения истории. 1500–1800. Иконологическое исследование» [1], однако работы, специально посвященные античной тематике у голландских живописцев, стали активно появляться лишь в 1980–1990-х гг. Среди них особенно выделяется диссертация Э. Слейтера о языческих сюжетах в живописи периодов становления и расцвета голландской живописи (1986) [2].

Наиболее полно к настоящему времени изучена античная тематика в творчестве Рембрандта, как и в целом связи его искусства с классической и ренессансной традициями. Наибольший вклад в разработку данной проблематики внесли ведущие европейские ученые середины XX столетия Ф. Заксль, О. Бенеш, К. Кларк.

В отечественном искусствознании единственной специальной работой по рассматриваемой теме остается диссертационное исследование московского искусствоведа В.Н. Бодровой «Античные образы в голландской живописи XVII в.» (2005), отличающееся стройностью замысла и высокой информативностью [3]. Автор избрала для систематизации достаточно обширного и разнородного материала стилистический критерий и рассмотрела античные сюжеты в творчестве художников рубежа XVI–XVII вв., утрехтских караваджистов, хаарлемских и амстердамских классицистов, предшественников Рембрандта и мастеров итальянизирующего пейзажа. Отдельная глава посвящена античной тематике у Рембрандта. Тем самым эволюция античной темы представлена в четком соотношении с основными направлениями и этапами развития голландской школы. Нельзя не отметить, что В.Н. Бодровой проанализировано немало произведений, почти не известных за пределами Нидерландов.

Не пересказывая всего, сделанного европейской и российской наукой в изучении голландского исторического жанра, мы в данной статье попытаемся дополнить исторический подход типологическим. В основу работы легли в первую очередь произведения из отечественных музеев, обладающих превосходным по качеству и полноте представленными явлениями собранием голландской живописи и занимающих в этом отношении второе место в мире после музеев Голландии. К настоящему времени значительная часть этого обширнейшего и разнообразнейшего корпуса, прежде всего коллекции Эрмитажа и Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (далее – ГМИИ им. А.С. Пушкина), опубликована в фундаментальных по своему научному уровню каталогах [4–7].

Важнейшими факторами, обусловившими специфику рецепции античности в голландской живописи XVII в., были следующие:

1. Наличие национальной традиции, восходящей к Питеру Брейгелю Старшему. В его «Падении Икара» миф получил глубоко национальное прочтение и выражен в самобытной художественной форме. Античный сюжет воспринимается как повод к размышлению о неизбежных закономерностях бытия, которые не способен нарушить никакой сколь угодно дерзновенный и неординарный поступок человека. В отличие от текста «Метаморфоз», где говорится о восхищенном внимании свидетелей к полету Дедала и его сына, у Брейгеля пахарь, пастух и рыбак словно не замечают юноши, только что пролетевшего по небу и гибнущего среди морских волн, и продолжают заниматься привычными делами. Созданный художником образ воспринимается не в романтическом и героизированном ключе, а как напоминание о тщетности попыток сделать невозможное, как предупреждение тем, кто пытается идти против привычного хода вещей. Открытым остается вопрос, чего же больше в отношении персонажей картины к Икару: черствости или спокойного и мудрого смирения. В любом случае брейгелевский образ близок не античной, а традиционно нидерландской системе ценностей и фольклору и заставляет видеть прямую аллюзию на пословицу о том, что ни один плуг не остановится, когда кто-либо умрет. Живопись XVII в. унаследовала свойственный Брейгелю подход к мифу как материалу для размышлений о бытии, но с явным усилением прямой назидательности, подчас лишаящей образ смысловой многозначности.

2. Традиции романизма, где художественные проблемы и их решения во многом сходны с итальянскими, а национальные черты отступили на второй план, но не исчезли вовсе. «Падение Икара» П. Брейгеля

Ст. при всей его художественной значимости все-таки остается единичным случаем в творчестве автора и не имеет аналогов в нидерландском искусстве своего времени, романизм же создал развитую, широко распространившуюся традицию, продолжателями которой стали маньеристы начала XVII в., прежде всего К. ван Мандер, Х. Гольциус и И. Эйтелвол.

3. Особенности жанровой системы и эстетические принципы голландской живописи XVII в. с преобладанием содержания, связанного с реальной повседневной жизнью и ее моральными проблемами, реальной природной и предметной средой. В условиях невостребованности искусства кальвинизмом и резкого сокращения церковных заказов, отсутствия алтарной картины как особого жанра происходит несомненное образное сближение произведений библейско-евангельского содержания с другими тематическими направлениями исторического жанра.

4. Итальянское влияние, сказавшееся как в тематике, так и в стилистике голландской живописи разных жанров (вплоть до конкретных барочных приемов в живописи молодого Рембрандта). В тематике необходимо особо выделить итальянизирующий пейзаж и пастораль.

5. Влияние фламандского и отчасти французского искусства. Культурно-художественные контакты Голландии с Южными Нидерландами и Францией носили взаимный характер, хоть и с различной интенсивностью на разных исторических этапах. Франко-голландские связи изучены сравнительно мало, и обычно говорится о влиянии, которое Нидерланды оказали на французское искусство времен второй школы Фонтенбло. Совершенно очевидно, что начиная с середины XVII в. голландская живопись испытала явное влияние французского классицизма, достигшее своего апогея в теоретических воззрениях и творческой практике Г. де Лересса.

6. Использование античных образов и мотивов в нидерландской литературе XVI–XVII в. Эта литературная традиция нередко выступала проводником и посредником для проникновения классических персонажей и сюжетов в изобразительное искусство.

Анализ произведений голландских мастеров позволяет представить и обосновать следующую жанрово-тематическую типологию:

1. Сюжеты античной истории, нередко трактовавшиеся как смысловые параллели с голландской современностью. В особенности это касается героических эпизодов древнеримской истории, с которыми соотносились события из жизни Республики Соединенных провинций (что детально изучено Х. ван де Ваалем).

2. Мифологические сюжеты, смысловое значение которых связано с двумя аспектами. Первый аспект – морально-дидактический, когда ситуации и персонажи мифов выступают как поучительные примеры добродетелей или средство осудить пороки сограждан. Второй аспект, как справедливо отмечал Э. Слейтер, связан с чувственным наслаждением, присутствующим при обращении к поэтическим или фривольным мифологическим сюжетам. В этом смысловом двуединстве мифологическая тематика перекликается с голландской жанровой живописью, служившей «для поучения и развлечения» (так называлась устроенная Э. де Йонгом выставка в Амстердаме в 1976 г., посвященная назидательным и символическим подтекстам голландских жанровых картин XVII в.).

3. Сюжеты, заимствованные из классической литературы. Приведем в качестве примера картину Виллема де Поортера «Геаген и Хариклея среди разбойников» (ГМИИ им. А.С. Пушкина) на сюжет первой книги «Эфиопики» Гелиодора (сюжет установлен М. Сененко, ею же изучено место этого полотна в наследии художника [6, с. 274]).

4. Костюмированный портрет, модель которого предстает в облике античного персонажа. При этом степень и способы антиквизации портретируемого могли быть разными. Так, Рембрандт во «Флоре» (Эрмитаж), изображая свою жену Саскию ван Эйленбурх, создает глубоко лирический образ и достигает великолепной в своих красочных эффектах декоративной живописной гармонии. Портретная точность сочетается здесь со стремлением выйти за рамки обыденного, в силу чего изображение реального человека во всей его узнаваемости превращается также в обобщенный поэтический образ. Античные мотивы использовались как аллегорические намеки на ту или иную добродетель, например, в супружеских портретах (Ф. Боль). Особое явление – сюжетные композиции, где в качестве персонажей изображены конкретные люди и задача портретирования является главной. Таковы композиции Н. Маса на сюжет «Похищение Ганимеда», где в виде похищаемого юноши представлены умершие дети семьи Рейтенбек (причем одна из моделей – девочка), а мифологический сюжет приобретает аллегорический смысл любви Бога к ребенку, заботы о спасении его души. (Один из таких портретов, подписанный и датированный 1678 г., хранится в ГМИИ им. А.С. Пушкина [6, с. 216].) В целом традиция антиквизированного портрета продолжала развиваться до середины XVIII в., будучи востребована в русле рококо (например, датированные 1743 г. парные портреты неизвестных дам в виде вакханки и Флоры работы И. ван дер Мея в ГМИИ им. А.С. Пушкина [6, с. 219–220]).

5. Пастораль и «аркадский пейзаж», а также произведения пейзажистов итальянизирующего направления, в которых античность присутствует и зримо, в изображениях древних руин и построек, и как подтекст, воспоминание о золотом веке древности.

6. Аллегии с использованием античных персонажей. К этой же категории можно отнести интересный пример, так сказать, опосредованного использования античного мотива в натюрморте типа *vanitas*: в картине Ю. ван Стрека (ГМИИ им. А.С. Пушкина) среди прочих атрибутов раскрывающих тему быстротечности земного бытия и бренности славы помещено издание «Электры» Софокла в переводе Й. ван ден Вондела. Вероятно, изображение книги связано с унаследованной от античности идеей вечности искусства [6, с. 344], однако возможно и противоположное истолкование данного мотива – как намек на недолговечность всего, даже искусства в лице выдающихся авторов древности и современности, и подлинную ценность имеет лишь надежда на вечное спасение души (мотив колоса, обвивающего череп).

В стилистическом решении античных образов нашли отражение все ведущие тенденции и особенности голландской живописи: от нарочитой усложненности композиций позднего маньеризма до подчеркнутой спокойной прозаичности ряда мастеров середины – второй половины века.

Особое место в интерпретации античности принадлежит Рембрандту. Произведений античной тематики у него сравнительно мало, но некоторые из них принадлежат к лучшим в наследии художника. Античная тема у него проделала ту же эволюцию, что и его творчество в целом. Стремление к яркой зрелищности с применением барочных приемов, характерное для Рембрандта 1620-1630-х гг., сменилось на зрелом и позднем этапах эмоциональной и содержательной глубиной при внешней неэффективности приемов, за которой стоит безукоризненное, очень целостное живописное мастерство.

Среди ранних произведений Рембрандта на мифологические сюжеты наиболее известно и показательно «Похищение Ганимеда» (Дрезден, Картинная галерея), где сюжет дан в подчеркнуто сниженной и грубовато-насмешливой трактовке.

Своеобразие подхода Рембрандта к античным образам ярко демонстрирует эрмитажная «Даная», написанная в 1636 г. (некоторые исследователи прочитывают полустершиеся подпись и дату как 1638) и значительно переработанная в 1646–1647 гг. Изображение мифологической героини выступает не самоцелью, а скорее как повод для создания картины, в которой отразилась судьба художника: как показали исследова-

ния Ю.И. Кузнецова, первоначально Даная имела черты лица Саскии, а после переработки приобрела облик Гертге Диркс [8]. Тем самым античный персонаж получает индивидуальность конкретного человека, а реальные женщины уподобляются героине древнего повествования.

«Даная» полностью лишена описательности, автор отказался от изображения золотого дождя, что вызвало в конце XIX – середине XX в. среди искусствоведов сомнения в правильности определения персонажа и оживленные споры о сюжете картины [9, с. 74–79]). Конкретности внешней сюжетной канвы Рембрандт предпочел определенность сложного и глубокого чувства, в котором откровенность органично сливается с целомудренной чистотой. Главным становится не миф, а эмоционально-психологическое и этическое содержание образа. Заливающий пространство золотистый свет становится главным выразительным средством, благодаря которому смыкаются реальность и поэтическая мечта, индивидуальное чувство становится зримым олицетворением любви.

Как и в библейско-евангельских композициях, в произведениях на античные сюжеты «мир, созданный Рембрандтом, не имеет точных географических и исторических координат» [10, с. 15]. Даже когда он показывает конкретное событие, как в «Заговоре Юлия Цивилиса» (что является единичным случаем в творческой практике художника и связано с официальным характером заказа на картину), достоверность обстановки, костюмов и аксессуаров не имеет для него какого-либо значения (в том же «Заговоре...») детали очень обобщены и вполне фантастичны). Античность воспринимается и используется Рембрандтом как своего рода материал для выражения не связанных с ней напрямую идей и ценностей, для поиска решений «вечных» нравственных и психологических проблем, а интерпретация образов носит глубоко индивидуальный характер.

Античная традиция не была для голландской культуры в той мере живой и питательной почвой, какой всегда являлась для Италии и отчасти Франции, и воспринималась во многом «сторонним взглядом». Искусство Голландии XVII в. уникально тем, что свои эстетические и этические основы оно находило прежде всего в реальной действительности, а не в мифологизированном (в т. ч. религиозном) сознании. К.С. Егорова справедливо отмечала, что обращение европейской культуры к античности связано в немалой степени с потребностью найти идеалы и ориентиры, выходящие за рамки привычного: «как правило, духовная культура, коренясь в конечном счете в реальности, стремится сочетать исходящие от нее импульсы с некоторой иной системой ценностей,

иной – воображаемой или желаемой – картиной мира» [10, с. 14]. При всем многообразии явлений, характеризующих развитие голландской живописи XVII в., в нем решительно возобладал немифологизированный взгляд на мир (тут мы всецело присоединяемся к концепции Е.И. Ротенберга о соотношении в искусстве этого столетия мифологического и немифологического начал [11]) и преимущественное развитие получили жанры, непосредственно связанные с реальной жизнью, а исторические полотна (в широком значении, какое это понятие тогда имело) во многом смыкаются с этими жанрами. Голландское искусство реже обращалось к античной тематике, чем итальянское и французское, но тем не менее выработало разнообразные и развитые формы жанрово-тематической и стилистической рецепции античности, выбирая из богатейшего арсенала античного наследия то, что отвечало актуальным потребностям национальной культуры.

Список литературы

1. Van de Waal H. Drie eeuwen vaderlandsche geschied-uitbeelding, 1500–1800. Een iconologische studie. V. 1–2. 1952. 891 p.
2. Sluiter E. J. De "Heydensche fabulen" in de Noordnederlandse schilderkunst, circa 1590–1670. Een proeve van beschrijving en interpretatie van schilderijen met verhalende onderwerpen uit de klassieke mythologie. Ph. D. Dissertation. Leiden, 1986. 598 p.
3. Бодрова В.Н. Античные образы в голландской живописи XVII в. Дисс. ... к. иск. наук. М.: МГУ, 2005. 218 с.
4. Голландская живопись в музеях Советского Союза. // Сост. и авт. аннотаций И.В. Линник. Л.: Аврора, 1984. 520 с., илл.
5. Государственный Эрмитаж. Западноевропейская живопись. Каталог-2. Нидерланды, Фландрия, Бельгия, Голландия, Германия, Австрия, Англия, Дания, Норвегия, Финляндия, Швеция, Венгрия, Польша, Румыния, Чехословакия. // Под общ. ред. В.Ф. Левинсона-Лессинга. Л.: Искусство, 1981. 360 с., илл.
6. Сененко М. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Собрание живописи. Голландия. XVII–XIX века. М.: Галарт, 2000. 502 с., илл.
7. Линник И.В. Голландская живопись XVII в. и проблемы атрибуции картин. Л.: Искусство, 1980. 248 с., илл.
8. Кузнецов Ю.И. Загадки Данаи. Л.: Искусство, 1970. 80 с., илл.
9. Фехнер Е.Ю. Рембрандт. Произведения живописи в музеях СССР. М., Л.: Советский художник, 1964. 178 с., илл.
10. Егорова К.С. Античное наследие и европейская художественная культура XVII столетия // Античность в европейской живописи XV – начала XX вв. М.: Советский художник, 1984, С. 12–17.

11. Ротенберг Е.И. Западноевропейская живопись XVII в. Тематические принципы. М.: Искусство, 1989. 288 с., илл.

THE ANTIQUE IMAGES IN THE 17th CENTURY DUTCH ART. ORIGIN, SPECIFICITY, TYPOLOGY

S.S. Akimov

Some main problems of the specificity of antique images and motifs in the 17th century Dutch painting are analyzed in this article which based on Western and Russian scientific literature and stylistic analysis of pictures from the Pushkin State Museum of Fine Arts, the State Hermitage, other Russian and foreign museums and collections. The interpretation of antiquity by Dutch painters had national peculiarity which was stipulated by some factors. They are national artistic tradition ascending to Pieter Brueghel the Elder, Italian influence on different stages of the development of Dutch art in the 16-17th centuries (including Netherlandish Romanism) and influences of Flemish and French culture, the system of genres in the 17th century Dutch art. Dutch painting worked out different forms of interpretation of antiquity: subjects from ancient real and legendary history, mythology and classic text, fancy-dress portraits as antique personages, bucolic landscapes and pastorals, allegories with antique motifs.

Keywords: the 17th century Dutch painting, antique images, Romanism, system of genres, typology, Pieter Brueghel the Elder, Rembrandt van Rijn.

1.6. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ АНТИЧНЫХ МИФОВ В ОПЕРАХ ГРЕЧЕСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

© *Н. М. Йова*

В работе рассматриваются оперы на сюжеты античных мифов, авторами музыки и либретто которых являются греческие композиторы. Цель работы – показать специфику восприятия античных мифов греками и отличие их рецепции от восприятия композиторами и либреттистами других стран. Для иллюстрации взяты оперы, где главным героем является женщина – «Медея», «Электра», «Антигона». Как показали исследование либретто этих опер, если в других странах либреттисты и композиторы переосмысливают «вечные мифологические образы» и создают свои собственные мифы, согласно своему мировосприятию, то в сознании греков античные мифы живы до сих пор. До сегодняшнего дня греки осмысливают действительность сквозь призму античных мифов, перенося их в сегодняшний день или перенося сегодняшний день во времена античности.

Ключевые слова: миф, опера, либретто, музыка, греческие композиторы.

Древнегреческие мифы на протяжении многих веков служили источником вдохновения писателей, поэтов, художников, скульпторов. При этом в каждую эпоху все выбирали для своих целей разные мифы, искали в них ответы на вопросы, волнующие людей их поколения. Не остались в стороне и музыканты.

Именно мифы стали основой для сюжетов *drama per musica*, возникшей уже более 400 лет назад. По названию нового жанра было понятно, какой направленности сюжеты будут разрабатываться. О комедии и мифах веселого содержания речи не шло: только торжественная или трагическая тематика. Сюжетов хватало. И если в начале своего развития *drama per musica* использовала мифы в их, скажем, «первозданном» виде, т. е. просто пересказывала отдельно взятый миф о каком-либо герое или героине так, как он был изложен в произведении древнегреческой литературы, то с течением времени мифы постепенно превращались в философскую аллегория, герои мифов становились не героями повествований, а «образами», что позволило писателям, поэтам, а затем и либреттистам разных стран по-разному раскрывать эти «образы» в своих произведениях, исходя из своих собственных задач. С течением времени эти «образы» превратились в «вечные образы». И хотя они были созданы в определённой исторической обстановке и только в связи с ней могли быть полностью поняты, обобщённые в этих образах черты человеческого характера потеряли свою историческую конкретику и стали восприниматься как общечеловеческие типы, как образы – символы. К ним стали обращаться все новые и новые поколения писателей из разных стран. Так, случалось, что в какой-нибудь стране писатель обращал внимание на одни черты такого «вечного» героя, а в другой – совсем на другие. Для примера можно привести образ Дидоны, чья горькая судьба, изложенная в «Энеиде» Вергилия, послужила сюжетом литературных произведений и оперных либретто через много веков после создания поэмы. Так, в образе Дидоны в либретто, написанном Пьетро Метастазियो, «Дидона покинутая» (1724) подчеркивается ее любовь к Энею, та же линия прослеживается в трагедии «Дидона» французского драматурга Лепрана де Помпийяна (1734). В трагедии русского поэта Я. Княжнина (1740–1791) в качестве основной черты Дидоны воспевается «мудрость правительницы», а не любовь ее к Энею, хотя в некоторых работах и указывается, что Княжнин подражал Помпийяну. Либреттист Джан-Франческо Бузенелло (1598–1659) рассказывает о любви Энея к Дидоне и о том, как после его отъезда в Италию Дидона вышла замуж за царя гетулов Ярба.

Если Антигона Софокла «посягает на прерогативы царской власти и указывает на ее предел», преступив который правитель нарушает высший закон человечности, установленный богами Олимпа, то в опере А. Оннегера (1927, текст Ж. Кокто) образ Антигоны выражает идею бунта вообще против догм и законов. В опере российского композитора В. Лобанова «Антигона» (1989) – Антигона это не женщина, живущая состраданием и любовью, но героиня нового времени, чьи поступки определяет христианская идея подвига-жертвы во имя спасения людей от забвения основ человеческого общежития.

Таких примеров можно привести великое множество.

Отторженность Греции от остальной Европы в течение долгих веков из-за турецкого ига обусловила тот факт, что исследований греческих литературных или музыкальных произведений практически нет. И если в последнее время исследования литературных произведений все-таки появляются в разных странах, то произведения греческих композиторов остаются незнакомыми как для широкой публики, так и для исследователей.

Следует сказать, что опера как жанр в Греции появилась по европейским меркам очень поздно, когда в Европе опера находилась на самом пике своего развития – в самом конце XIX века. Чуть раньше оперы появлялись оперетта, достигшая своего расцвета к началу Первой мировой войны. Но зато в XX веке греческие композиторы «взяли реванш за опоздание» и начали писать музыку к театральным постановкам, превращая простые спектакли в музыкальные, и создавать собственно оперы, при этом выступая даже в качестве либреттистов. Например, на сюжет об Антигоне помимо 4 опер было написано 12 произведений для театральных постановок; образ Медеи был раскрыт 15 композиторами; трагический образ Электры привлек 17 композиторов. Список сюжетов можно продолжать.

Однако особенный интерес представляют для исследования работы греческих композиторов, выступающих одновременно и либреттистами для своих музыкальных произведений. Ибо, несмотря на прошедшее количество веков понимание греками окружающего мира, по мнению М. Теодоракиса, совсем не изменилось, а герои и героини древних мифов для греков не превратились в «образы», но остались и остаются живыми. Проблемы, волновавшие героев античных мифов, волнуют современных греков, и Медея, и Антигона живут сегодня в Греции. В операх Микиса Теодоракиса «Антигона», «Медея», «Электра» (1986–1996); Маноса Хадзидакиса «Антигона» (1947), Андреаса Незеритиса

«Геро и Леандр» (1964) и Теодороса Статиса «Антигона» (2011) герои более современные, чем когда и где-либо.

Манос Хадзидакис не окончил свою оперу «Антигона» – но написал 2 ее варианта: один на сюжет, переработанный Ж. Ануем, а второй – его собственное видение образа Антигоны. Об этом красноречиво говорит название «Жертвоприношение Антигоны».

К опере Андреаса Незеритиса на сюжет мифа о любви двух героев и трагической их гибели либретто писала его жена, гречанка, Эйрена Незерити. И хотя она не писала нового либретто, а переработала пьесу немецко-австрийского драматурга Франца Грильпарцера, акценты в ее либретто расставлены иначе, чем у автора пьесы.

Считается, что у Софокла фигура Креонта воплощает подчинение законам государства, Антигона – подчинение своей собственной совести и традициям. Оба героя грешны, ибо понимают вещи несколько односторонне. Софокл считает Креонта более трагичной фигурой, чем Антигона, потому что он понимает ошибку своего поведения, когда его сын и жена кончают жизнь самоубийством. Во все времена более трагическим признавался образ Антигоны. Однако у Теодороса Статиса в либретто оперы «Антигона» основная роль отводится не Антигоне, не противостоянию героини законам государства, а теме использования власти, Креонту, который оказывается перед лицом полиса, перед народом, семьей, властью жрецов.

В 3 операх Микиса Теодоракиса маленькая слабая женщина выступает против власти государства. Либретто писал он сам, строго придерживаясь текстов античных трагиков. Но акценты, расставляемые им и подчеркиваемые музыкой, показывают непосредственную связь античных героинь с современностью.

Медея является «беженкой» (в современной терминологии «переселенцем») из некоей области в Грецию, ее не любят в городе и всячески третируют. Используя в первых картинах оперы музыку греков-переселенцев, бежавших в Грецию после малоазийской катастрофы, Теодоракис напоминает слушателю, как греки относились к таким переселенцам, с какой враждебностью они встречали их.

Как в античной трагедии, Теодоракис вводит в свою оперу 2 хора – мужской и женский, которые помогают ему подчеркнуть различие между мужским и женским отношением греков к Медее. Если мужчины ее боятся и осуждают, то женщины, по крайней мере, сначала находятся на ее стороне. Медея показана как слабая женщина, разрываемая между желанием отомстить мужу и своей любовью к детям. По мнению Тео-

доракиса, главной чертой трагедии является то, что все ее герои правы. Права Медея, наказывая Ясона и его невесту, прав и Ясон, плохо относясь к Меее.

В трагедии «Электра» Софокла ключ для понимания характера героини дает зрителям хор. Электра одинока, мужественна и презирает смерть. В конце она выйдет победительницей, потому что соблюдала законы природы и почитала Зевса. «Электра» является самой драматичной и самой трудной оперой Теодоракиса. Музыкаль композитор специально подчеркивает главное, по его мнению, противоречие оперы между космической гармонией природы (которую представляет Электра) и «раздраем, царящим во дворце». Хор в этой опере имеет двойной характер: с одной стороны он представляет Микены, город, «плавающий в крови», а с другой стороны – воспевае красоты греческой земли.

Но самой близкой по духу современным грекам является его последняя опера – «Антигона», потому что братоубийственное противостояние в мифах Фиванского цикла очень живо напоминает гражданскую войну в Греции после Второй мировой войны. Чтобы еще более подчеркнуть связь между героиней мифа и современной греческой историей, Теодоракис использует не только трагедию Софокла, но составляет свое собственное либретто из пяти трагедий Фиванского цикла: «Семеро против Фив» Эсхила, «Финикиянки» Еврипида, «Антигона», «Эдип в Колоне» и «Эдип-царь» Софокла. Этим самым композитор смог подчеркнуть циклический характер человеческих столкновений и невозможность смертных вмешиваться в божественные дела. «Антигона» представляет собой завершённый круг человеческой трагедии. Она символизирует вечное зло, которое вечно сопровождает человеческий род. Всегда с одной стороны существуют губители, а с другой стороны – жертвы» [1, с. 134]. Тем не менее Теодоракис заканчивает свою оперу воспеванием триумфа человеческого духа и любви.

В заключение следует еще раз подчеркнуть тот факт, что для греков не существует другой мифологии, кроме своей, древнегреческой. Они не создают новых мифов (как это происходит сейчас в других странах), а рассматривают современность сквозь призму своих древних мифов. Подтверждением этому служат либретто опер, которые создают греческие композиторы.

Список литературы

1. Θενοδώθεο Μ. Μειντηκέλε πνίεζε. Τ. Γ'. Απξήθώ ηζαγωδίεο. Αζήλα, 1999. 181 с.

INTERPRETATION OF ANCIENT MYTHS IN GREEK COMPOSERS' OPERAS

N. M. Iova

The article deals with opera scenes from ancient myths, the authors of music and the librettos of which are Greek composers. Purpose of this work – to show the specificity of perception of ancient myths by Greeks and contrast their perception by the same composers and librettists myths of other countries. To illustrate are taken operas, where the main character is a woman – "Medea," "Elektra," "Antigone". The study showed that the libretto of these operas, when in other countries librettists and composers rethink "eternal mythological images" and create their own myths according to their perception of the world, then in the minds of the Greeks those ancient myths are still alive. Until today, the Greeks comprehend reality through a prism of ancient myths, bringing them to the present day, or, you can put it another way, – transferring the present day into antiquity.

Keywords: myth, opera, libretto, music, Greek composers.

1.7. ЗНАЧЕНИЕ МИФОЛОГИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ В ЛИРИКЕ Е.А. БОРАТЫНСКОГО

© *С.В. Рудакова*

В работе рассмотрена роль мифологических образов в лирике Е.А. Боратынского. Выделено 4 основных группы мифологических образов, к которым обращается поэт в своих произведениях: мифологические образы, связанные с миром античности; образы, соотносимые с христианской культурой; образы, взятые из славянского фольклора; мифологические образы, почерпнутые из скандинавской мифологии. В качестве основных научных методов, использованных в работе, являются мифопоэтический и проблемно-аналитический. Рассмотрение роли в лирике Боратынского мифологических образов выявляет особенности художественного мышления автора. Выясняется, что поэт оказывается способным так организовать художественное пространство, чтобы в нем в одном смысловом поле сопрягались различные мотивы и значения. В этом проявляется способность поэта вступать в своеобразный диалог культур. Он учитывает в трактовке мифологических образов общенациональное, христианское и древнее содержание, предлагая свою индивидуально-авторскую интерпретацию.

Ключевые слова: Е.А. Боратынский, лирика, мифологические образы, античность, христианство, фольклор.

Е.А. Боратынский как личность формируется в начале XIX века, как поэт он именно в романтизме черпает основные идеи, которые в последующем использует для создания собственной картины мироздания. Свой лирический мир этот автор строит по законам индивидуального мироосмысления, и формирующаяся поэтом вселенная иногда напоминает уникальную, во многом неповторимую мифологическую модель мира.

Объяснение этого видится и в особенности художественного мышления Боратынского, и в специфике эпохи романтизма. Так, Н.Я. Берковский, анализируя литературные и философские тенденции этого времени, приходит к следующим выводам: «У романтиков мифу уделяется особое внимание. Миф античный или средневековый для них высший вид поэзии. Они задумываются, способно ли новое время возродить миф по-новому, сами делают опыт воссоздания мифа» [1, с. 60]. Боратынский, подобно романтикам, оказывается увлеченным одной из знаковых тенденций первой трети XIX столетия: желанием вдохнуть в миф жизнь, наполнить его новым смыслом.

Именно поэтому он так активно использует в качестве строительного материала для своего поэтического мира мифологические образы. Но функция их в его произведениях существенно отличается от той, что была реализована в предшествующей литературе [см. 2]. Образы мифологического мира необходимы поэту не для каких-то намеков, создания неких аллегорий с традиционной семантикой. Он начинает творить свой мир, сакрализуя и наполняя известные мифы, ставшие в современной ему литературе традиционными сюжетами, новой жизнью. На данном этапе работ, посвященных подобным вопросам, немного. Так, проблемы античности, в том числе античной мифологии в философской лирике Боратынского, рассмотрены Л.И. Савельевой [3], о мифопоэтике Е.А. Боратынского в своих исследованиях размышляет Г.П. Козубовская [4, 5]. Однако в целом вопрос этот далек от того, чтобы считать его достаточно освещенным в современной науке.

Е.А. Боратынский в своем творчестве задействовал в той или иной форме мифологические образы четырех основных культурных систем.

Самая многочисленная группа мифологических образов связана с миром античности, их роль в создаваемой поэтом картине мира меняется в разные периоды его творчества.

Вторая группа соотносится с христианской культурой, библейской образностью. Обращаясь к этому культурологическому и художественному миру, поэт пытается выразить свое понимание веры, создать свою теодицею, полнее и ярче всего это отражено в его стихотворении «Молитва». Появляющийся в названном произведении образ *строгаго рая* рассматривается как награда для той души, что пройдет все испытания, и ассоциативно он связан с образом «тесных врат», что появляются в евангельской истории, рассказывающей о Христе. Боратынский в стихотворениях, в основу которых им положена была христианская мифологическая образность, развивает мысль о том, что жестокость, несправедливость бытия человек должен воспринимать не как фактор, толкающий его на путь сомнений, бунта против мира и даже Бога; напротив, все это он должен рассматривать не иначе, как жизненное испытание для себя и своей веры. Он должен сохранить свою веру, а значит, не потерять себя, не лишиться того, что сможет привести на путь духовного совершенствования и приблизить к миру божественной гармонии.

Третья группа мифологических образов по своему происхождению – из славянского фольклора, через введение этих образов в свое творчество поэт, с одной стороны, раскрывает специфичность национального народного сознания, с другой – показывает человека и общество, живущими общим ритмом с природой, сохраняющими в своем сознании живые проявления древнего мифологического мирозерцания (примером подобного можно считать, к примеру, «Приметы» и «Осень»).

Самым малочисленным оказывается тот образный пласт, что обусловлен влиянием на творчество Боратынского скандинавской мифологии (это проявляется в тех стихотворениях, в которых поэт осмысливает свое пребывание в Финляндии, например, «Финляндия»).

Стоит оговорить и тот факт, что условно выделенные нами четыре группы мифологических образов не существуют автономно в лирике Боратынского. Порой возникает ощущение, что этот автор соединяет воедино античное мировосприятие с православным, в каком-то странном неконфликтном пространстве у него оказываются античные боги и христианский Господь, разговор с древнегреческими божествами сменяется возношением молитвы родному, русскому Богу («Отрывок», «Пироскаф», «Молитва» и др.). Иногда, напротив, кажется, что поэт сознательно сталкивает два типа мироощущения: древнее, мифологическое, и современное, как будто лишенное всего сакрального (как это можно увидеть, например, в «Последнем поэте», «Ропоте», «Ахилле»). В «Ахилле» автором как будто утверждается следующая мысль: для

современного человека, даже для поэта, появление «живой веры» в его духовном мире становится проблемой, в то время как для античного человека вера даже не осознавалась как нечто отдельное, ибо с ней человек рождался, жил и умирал.

В ранней лирике Боратынский часто обращается к античной мифологии, чтобы через емкий, понятный многим образ указать на суть той или иной ситуации, на качество определенной эмоции. Создавая первые свои образцы легкой поэзии, автор активно использует имена Феба, Вакха, Киприды: *Не изменил питомец Феба / Ни музам, ни себе* [6, с. 87]. Изображая своего лирического героя – поэта, Боратынский часто показывает его в окружении камен, харит или аонид: *Вам, свободные пииты, / Петь, любить; меня же вряд / Иль камни, иль хариты / В карауле навелят»* [6, с. 59]; *Ты, кого зовут к свирели / Соловья живые трели, / Пой, любимец аонид!* [6, с. 60].

Античный мифологический топос в ранней лирике Боратынского, так или иначе связанный с поэзией, представлен по сути только одним географическим пространством – Пиндом, получающим особую интерпретацию, вписывающимся в духовную биографию лирического героя автора: *О судьбы переворот! / Твой поэт летит геройски / Вместо Пинда – на развод* [6, с. 59]. Будучи увлеченным эпикурейской лирикой, Боратынский не мог обойти вниманием такой мифологический образ античности, как Элизиум (в греческой мифологии это обитель блаженных, загробный мир для праведников), приобретающий для поэта особенное значение. Однако, например, в стихотворении «Лета» этот образ приобретает отнюдь не положительную семантику, и обусловлено это тем, что поэт соединяет в пространстве одного художественного текста тему Элизиума и проблему памяти, забвения: *Душ холодных упованье, / Неприязненный ручей, / Чье докучное журчанье / Усыпляет Элизей!* [6, с. 100]

Для Боратынского, чем старше он становится, тем теснее оказывается знакомый с детства мир древнегреческой мифологии. Взросление поэта проявляется даже в самом наречении богов, на смену эпитетам приходят имена: не Феб, но Аполлон, не Киприда, а Афродита. Обращаясь к знаковым образам и сюжетам античности, он разворачивает их читателю какой-то новой стороной, оживляя, позволяет понять, что представленное в них – не плод фантазии, не то, что осталось в далеком прошлом. Переосмысленный под пером поэта античный миф вдруг обретает особую актуальность, заставляя взгляды не только в прошлое, но и в настоящее.

Подобное происходит, например, когда Боратынский обращается к образу Прометея. В античной мифологии это божество предстает борцом за справедливость, похищающим у богов огонь для людей, а в некоторых вариантах – создателем людей. Боратынский, учитывая и первую, и вторую версию истории этого мифологического героя, в стихотворении «Дельвигу», размышляя о трагической «раздвоенности» человека, о праве человека на счастье, показывает Прометея жертвой, страдальцем, отважившимся на безрассудный поступок, к которому люди оказались неготовы. И корни нынешнего трагического положения человека – его стремление к счастью и невозможность его достижения: *Любить и лелеять недуг бытия / И смерти отрадной страшиться* [7, 8], – в том, что когда-то совершил Прометей.

Кардинально переосмысливается Боратынским в стихотворении «Скульптор» мифологический сюжет, который посвящен Пигмалиону и Галатее. Сохраняя почти неизменной внешнюю канву известных событий мифа, автор существенно меняет содержание. Если в мифе боги, восхищенные силой любви скульптора, дарят жизнь его созданию, то у Боратынского мощь и яркость любви Пигмалиона оказывается столь огромной, что сама наполняет камень, что подвергся искусной обработке художника, жизнью. Потому в Галатее Пигмалион Боратынского получает и высшее вознаграждение, и полное понимание: *Покуда, страсть уразумя / Под лаской вкрадчивой реза, / Ответным взором Галатей / Не увлечет, желаньем рдея, / К победе неги мудреца* [6, с. 199].

Мифологические образы в поздней лирике вписываются Боратынским в сложнейшие философские концепции, меняя свое привычное значение, обрастая новыми смыслами. Подобное мы видим как в отдельных стихотворениях, например, в «Последнем поэте», в произведении «Филида с каждою зимою», в «Алкивиаде», а также в книге стихов «Сумерки». Мифологическая составляющая в этих стихотворениях поэта была рассмотрена в ряде работ [4, 5, 7, 8].

В понимании многих философских категорий, в особенности, такой, как судьба, Боратынский во многом учитывает опыт античной культуры (где понятие было основополагающим в понимании сути мира), но существенно его переосмысливает и расширяет. Лирический герой поэта готов вступить в необъявленный поединок с судьбой: *Забывшие фортуною слепой, / Мы ей назло друг в друге все имели / И, дружества твердя обет святой, / Бестрепетно в глаза судьбе глядели* [6, с. 92]. И «фортуна» для поэта, хотя по-прежнему, как и в древнегреческой мифологии,

означает «счастливую долю», «удачу», но, будучи соотносимой с явлениями человеческой жизни, более всего подверженными влиянию случайностей, понятие «фортуна» воспринимается как нечто равнодушное и даже жестокое по отношению к человеку.

Даже обзорное рассмотрение роли в его лирике мифологических образов выявляет особенности художественного мышления Боратынского. Выясняется, что поэт оказывается способным так организовать художественное пространство, чтобы в нем, в одном смысловом поле, сопрягались различные мотивы и значения. Это рождает эффект откликаемости на, казалось бы, совсем несозвучные идеи (концепции, образы...) – античной, славянской, христианской мифологии. В этом проявляется способность поэта вступать в своеобразный диалог культур. Он учитывает в трактовке описываемых явлений, в том числе и мифологических образов, общенациональное, христианское и древнее содержание, предлагая свою индивидуально-авторскую интерпретацию.

Список литературы

1. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л.: Худож. лит., 1973. 568 с.
2. Абрамзон Т.Е. К вопросу о русском счастье (поэзия XVIII века) // *Libri Magistri*. 2015. Вып. 1. Литературный процесс: историческое и современное измерения. С. 116–133.
3. Савельева Л.И. Античность в русской романтической поэзии. Казань: Изд-во Казанск. ун-та, 1986. 79 с.
4. Козубовская Г.П. Баратынский и мифология // *Культура и текст*. Ч. 1. Литературоведение. СПб.; Барнаул: РГПУ; БГПУ, 1998. С. 94–103.
5. Козубовская Г.П. Баратынский и мифология // *Русская литература: миф и мифопоэтика*. Барнаул: БГПУ, 2006. С. 211–219.
6. Баратынский Е.А. Полн. собр. стихотворений / Вступ. ст. И.М. Тойбина. Сост., подгот. текста и примеч. В.М. Сергеева. 3-е изд. Л.: Сов. писатель, 1989. 464 с.
7. Рудакова С.В. «Филида с каждою зимою» в контексте книги стихов «Сумерки» Е.А. Боратынского // *Дергачевские чтения – 2011*. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы X Всероссийской научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения И.А. Дергачева: в 3 т. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2012. Т. 2. С. 323–328.
8. Рудакова С.В. Миф о золотом и железном веках как основа книги стихов «Сумерки» Е.А. Боратынского // *Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского им. Н.И. Лобачевского*. 2013. № 4 (2). С. 142–146.

THE ROLE OF THE MYTHOLOGICAL IMAGES OF E.A. BORATYNSKY'S LYRIC POETRY

S.V. Rudakova

The article discusses the role of the mythological images of E.A. Boratynsky's lyric poetry. The 4 main groups of mythological images, to which the poet refers in his works, selected and reviewed: mythological images related to the world of antiquity; images; correlated with Christian culture; the images taken from Slavic folklore; mythological images drawn from Norse mythology. The main research methods used in this work are mythopoetical and problem-analytical. Review of role in Boratynsky's lyric poetry mythological images reveals the features of author's creative thinking. It appears that the poet is able to organize an art space to one semantic field meets various motives and values. This demonstrates the ability of the poet to engage in a kind of dialogue between cultures. It takes into account in the interpretation of mythological images national, Christian and ancient content, offering the author's individual interpretation.

Keywords: E.A. Boratynsky, lyrics, mythological images, antiquity, Christianity, folklore.

1.8. МИФ О ДУХОВНОМ СПАСЕНИИ ПРИРОДЫ И ЕГО ИНТЕРПРЕТАЦИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

© *И.Б. Казакова*

Раздел посвящен проблеме сотериологии природы. Цель – проанализировать основные концепции духовного спасения природы, возникшие в европейской культуре, выявить закономерности их формирования, а также рассмотреть варианты применения этих концепций в творчестве романтиков Новалиса и У. Блейка. Применяются метод гуманитарной проблематизации материала и метод интерпретации. Автор приходит к выводу о существовании в европейской культуре двух основных вариантов мифа о спасении природы, что обусловлено влиянием либо христианского монизма, либо дуализма гностического происхождения. Наиболее глубоко идея духовного спасения природы разрабатывается в учении о логосах Максима Исповедника и в алхимии, понимаемой как философия природы. В творчестве романтиков эта идея может стать основой для концепции моральных отношений человека и природы (Новалис) или поводом для прозрения высшей духовной реальности (Блейк).

Ключевые слова: сотериология, спасение природы, теозис, алхимия, гностицизм, Новалис, Уильям Блейк.

В истории культуры можно встретить такие сквозные темы, которые, даже не становясь основными для той или иной культурной эпохи, проходят через века и неизменно привлекают к себе внимание крупных и оригинальных

нальных мыслителей и художников. Одна из таких идей – идея спасения материального мира, природы от распада и смерти. В то время как сотериология – учение о спасении от смерти человека (точнее, его души) – стала важной частью многих религий и возникших на их основе «вторичных» мифов и проникла в дальнейшем в литературу и искусство, мысль о каких-либо вариантах спасения природы (или ее предполагаемой духовной составляющей) в истории различных религий и культур возникает нечасто. Так, в первобытной религии жизнь природы и жизнь человека не разделены и протекают по одним законам, и потому вопрос о специфике природной сотериологии здесь не может возникнуть. В буддизме иллюзорность мира полностью снимает проблему его спасения. В дуалистических религиях отношение к этой проблеме обусловлено происхождением материальной природы от благого или злого создателя: в зороастризме избавленная от порчи природа, созданная добрым творцом, может рассчитывать на спасение вместе с человечеством, в манихействе же считается необходимым не спасать материальный мир, а спастись от него как порожденного силами зла с целью удержания в плену духовного начала.

Можно заметить, что наибольшую актуальность эта проблема приобретает в креационистских религиях, причем в тех, где природа рассматривается как созданная мудрым и всемогущим творцом, а значит имеющая особую ценность. В христианской религии и культуре сотериология природы не стала одной из самых важных тем для размышлений, однако не была обойдена вниманием на протяжении всей европейской истории.

Христианское понимание природы формировалось в полемике с античной идеей вечного космоса, существующего по циклическим законам. Этому представлению в христианстве был противопоставлен исторический взгляд на природу как возникшую в едином акте творения и существующую вместе с человечеством в условиях линейного времени. С.С. Аверинцев пишет: «Если мир греческой философии и греческой поэзии – это «космос», то есть законосообразная и симметричная пространственная структура, то мир Библии – это «олам», то есть поток временного свершения, несущий в себе все вещи, или мир как история. ...Библейский Бог Яхве – это «Сотворивший небо и землю», то есть Господин неотменяемого мгновенья, с которого началась история, и через это – Господин истории, Господин времени» [1, с. 92–93]. Но если основные вехи истории человечества в христианском вероучении обозначены, то как обстоит дело с историей природы? Грехопадение первых людей, искупление богочеловеком Иисусом Христом их вины пе-

ред Богом и возвращение людям надежды на спасение, финальный суд над человечеством – имеют ли эти былые и грядущие события какую-либо связь с природой?

Наиболее развернутый ответ на этот вопрос в христианской мысли можно найти у византийского богослова Максима Исповедника (580–662 гг.), который полагал, что творению мира предшествовали логосы – мысли Бога о мире и каждой твари. Природный мир исказился вследствие грехопадения людей и перестал соответствовать своим логосам. Византинист И. Мейендорф пишет об этом: «В нынешнем своем – ущербном – состоянии сотворенная природа исполняет свое предназначение совершенно неадекватным образом. Библейская, антропоцентрическая концепция мира сохранилась и в греческой патристической литературе: греческие Отцы, как и Библия, считали, что природа пострадала от грехопадения человека, «микрокосма» (малого мира), которому Бог даровал власть над природой (или поручил управлять ею), но который, вместо того, чтобы управлять природой, предпочел ей подчиниться» [2, с. 237]. В итоге, природа, вместо того, чтобы раскрыть свой внутренний смысл и реализовать божественный замысел о творении, стала областью, где царят разрушение и смерть. И. Мейендорф замечает, что ответ на вопрос, стало ли пришествие Спасителя благой вестью и для природы, следует искать не столько в богословской литературе, сколько в богослужбной практике и в общей духовной атмосфере православия [2, с. 237–238]. Церковь освящает природу (Великое водосвятие на праздник Богоявления), человеческую пищу и плоды человеческого творчества, тем самым освобождая вселенную от царящих в ней разрушительных сил. Это стало возможно благодаря воскресению Христа, которое нарушило законы природы и освободило человека от подчиненного положения по отношению к ней. Теперь человек может исполнить свое предназначение в мире – быть властелином природы во имя Божие, а природа, реализуя заложенное в ней динамическое начало, может устремиться к Богу во имя общения с Ним, стать открытой для проникающей в нее божественной энергии. В этом состоянии общения с Богом, или участия в Боге (теозисе, или кинонии) и заключается спасение природы от сил зла и смерти. Когда-нибудь природа вместе с человеком преодолет их окончательно, и тогда произойдет «воссоединение небес с землею, предчувствуемое в Евхаристии» [2, с. 240].

Таким образом, в восточном христианстве сотериология природы тесно примыкает к антропологии: судьба природы в православном богословии мыслится неразрывно связанной с судьбой человечества.

В подобном понимании назначения природы и ее взаимоотношений с Богом и человеком можно усмотреть некоторую половинчатость. Природа не осталась в стороне от новозаветных событий, но они затронули ее косвенно, ведь пришествие Христа и искупление им первородного греха стало началом спасения человечества, а природа хотя и стремится к своему создателю, остается в подчиненном по отношению к человеку положении, и ее прогресс зависит от духовного прогресса людей. Неудивительно, что внутри христианской культурной традиции стали в дальнейшем формироваться направления мысли, в которых природа представляла как более самостоятельная сфера бытия. Одной из самых оригинальных попыток такого рода стала алхимия.

В европейской культуре этому учению долгое время приписывалось более древнее происхождение, хотя, вероятнее всего, алхимия возникла в первые века нашей эры, в эпоху культурного синкретизма, и соединила в себе античные, гностические и христианские черты. Алхимией в Европе занимались в Средние века, большой популярностью она пользовалась в эпоху Возрождения, но настоящий расцвет этого учения приходится на конец XVI – начало XVII века, когда алхимики эпохи барокко Джон Ди, Михаэль Майер и многие другие превратили эту герметическую науку в утонченное духовное учение, для проникновения в которое необходимы не только интеллектуальные усилия, но и переживания мистического характера. Алхимия находила поклонников и позже, в числе них были и просветители XVIII века, и представители рационалистической науки, и поэты-романтики.

Столь длительную популярность алхимии (если учесть ее практическую бесполезность) можно объяснить, только обратившись к ее теории. В основе алхимии лежит представление о превращении (трансмутации) металлов. Алхимики полагали, что металлы постепенно растут, совершенствуются, «зреют» в недрах земли и, проходя через многочисленные превращения, доходят до идеального состояния – становятся золотом. Таким образом, все существующие металлы – это просто разные состояния одной и той же субстанции. Адепты алхимии верили, что природные процессы трансмутации можно искусственно ускорить и научиться получать золото из неблагородных металлов за очень короткий срок. Однако настоящей целью алхимиков было не золото – они мечтали о бессмертии, даровать которое мог «философский камень». Этот камень мыслился как эликсир бессмертия, как панацея – лекарство от всех болезней. Кроме того, он мог, взаимодействуя с металлами, превращать их в золото. Представления о философском камне в разное

время были разными. В Средние века он мыслился еще вполне конкретно – как белый или красный порошок. Затем ему стали приписывать свойства, сделавшие его совершенно невообразимым. Камень стал соединять в себе в представлении алхимиков разнообразнейшие качества: он был материален и духовен одновременно, он был и лекарством, и живым существом, имеющим форму человека, обладающим абсолютным знанием [3, с. 221].

И в Средние века, и в эпоху Возрождения алхимики считали себя добрыми христианами, но их понимание христианского учения было весьма далеким от ортодоксального. Алхимики полагали, что спасение, ради которого Христос пришел на землю, не было завершено: Христос стал спасителем микрокосма (то есть человека, точнее – человеческой души, дав ей бессмертие), но должен прийти второй спаситель, который даст бессмертие макрокосму – физическому миру, природе и, в том числе, человеческому телу [3, с. 41]. Поэтому алхимики считали камень природным Спасителем, который, в отличие от Сына Божьего, является сыном природы, то есть земли и металлов.

Алхимику нужно было решить, какие из существующих неорганических или органических веществ нужно соединить для так называемое химической свадьбы, чтобы потом, воздействуя на них нагреванием, добиться их синтеза. Одна из стадий этого процесса называлась *nigredo* (почернение) и мыслилась как смерть всех участников химической свадьбы, за которой должно было следовать их воскресение. В этом видна связь алхимии с мистериальными религиозными представлениями, которые были перенесены алхимиками на материю. По мысли адептов алхимии, материя может пройти тот же путь, что и дух, она может через страдания и смерть достичь просветления и бессмертия.

В алхимии имелось заимствованное из гностицизма убеждение, что во время творения мира какая-то часть божественности, которую они с первых веков нашей эры называли Мировой Душой – *anima mundi*, задержалась в материальной природе и сохраняется там в замутненном и связанном виде [3, с. 561]. Эта Мировая Душа, согласно представлениям адептов, делала чувственный мир отражением, образом его божественного творца. В своем исследовании по алхимии К.Г. Юнг пишет об этом: «Она наложила на все тела, как их *raison d'être*, как образ демиурга, воплотившегося в своем собственном творении и застрявшего в нем. Нет ничего проще, чем отождествить эту *anima mundi* с библейским *imago Dei*, который представлял открывшуюся духу истину» [3, с. 561]. Итак, алхимики приемлют природу, поскольку в ней содержится

часть божественного – *anima mundi*. Но Душа пребывает в мире в несовершенном состоянии, и свою задачу адепты этой тайной науки видели в том, чтобы помочь материи соединиться с душой более полным, более совершенным образом. В алхимии, испытавшей большое влияние христианства, человек уподоблялся Творцу и даже мыслился как сила, способная повлиять на природу, усовершенствовать ее. Таким усовершенствованием природы и должно было стать создание философского камня.

Как уже было сказано выше, камень – этот идеальный синтез духовного и материального начал – обладал в представлении адептов алхимии таким набором качеств, который делал его не поддающимся никакому рациональному и тем более чувственному познанию. Например, алхимический автор Барно говорит о камне: «Это – все, оно содержит в себе все, что ему нужно для достижения собственного совершенства, по нему можно все предсказать, оно – повсюду» [цит. по: 3, с. 73–74]. Поясняя свою мысль, алхимик пишет о философском камне как об источнике единства всего мира и отдельных составляющих его вещей (частей этого мира), каждая из которых тоже является единством: «Наш материал находится одновременно на небесах, на земле и в воде, как будто полностью во всем и полностью в каждой части; так что эти части, которые, в принципе, можно разобщить, больше не отделяются друг от друга после того, как они образовали единство...» [цит. по: 3, с. 74].

Рано или поздно алхимики должны были прийти к мысли, что единственная реальность, где они могут достичь такого единства, – это их собственная душа. И действительно, адепты заметили, что процессам, происходящим в печи алхимика, соответствуют процессы, происходящие в его душе. (Например, во время стадии *nigredo* – алхимической смерти – сам алхимик впадает в глубокую депрессию, находится почти на грани самоубийства). И, начиная с XVI века, алхимики начали понимать, что главное превращение духа в алхимии происходит не с элементами в реторте, что результатом процессов должно стать внутреннее преобразование адепта, иначе говоря, философским камнем – совершенным, а потому бессмертным, существом – становится сам алхимик [4, с. 55]. Так алхимия из прикладной по преимуществу науки превратилась в учение, чей смысл заключался в духовном совершенствовании человека, которое должно было повлечь за собой и совершенствование его физической природы.

Сопоставляя алхимическое учение с византийской концепцией теозиса природы, можно увидеть их близость в вопросе о роли человека в спасении материального мира. Главное же отличие между ними состоит

в понимании самого характера спасения: византийское богословие учит о спасении всего творения, а для алхимии спасение природы заключается в конечном итоге в бессмертии материальной оболочки человека. Возможно, столь разные подходы к пониманию проблемы сотериологии природы объясняются разницей в понимании природы в целом. Концепция теозиса природы – это результат монистического взгляда на мир, согласно которому все имеет один источник, одного творца. Алхимическое учение же, хотя и заимствует многое из христианства, более склоняется к дуализму гностического происхождения, то есть разделяет дух и материю, возможно, приписывает им разное происхождение и, в конечном итоге, приравнивает спасение природы к спасению от смерти физической оболочки человека.

В дальнейшем сотериология природы в европейской мысли в той или иной степени тяготела или к монистическому подходу, восходящему к идеям византийского богословия, или к дуалистическому, восходящему к гностицизму и испытавшему влияние алхимического учения. Значительный интерес к этой проблеме проявляли романтики. Так, у Новалиса теме спасения природы посвящена неоконченная повесть «Ученики в Саисе», которая, по мысли автора, должна была стать «Евангелием природы» [5, с. 71–78]. Участники философской беседы в повести почти не обсуждают вопрос о происхождении природы, но много говорят о ее прекрасном гармоничном прошлом и ее нынешнем бедственном состоянии: *Как ни углубляйся в природу, везде увидишь зловещие жернова уничтожения, всеобъемлющий круговорот, гигантский безысходный смерч, ненасытное, всепоглощающее неистовство, губительное исчадие бездны...* [6, с. 119]. Виновником всех несчастий природы объявляется человек, который *ничему не дает покоя, жестоко насильничает, разлучая нас, повсюду вносит лишь разлад. А как он преуспел бы в дружелюбном сближении с нами, восстанавливая всемирные узы, свойственные Золотому веку... Тогда человек находил с нами общий язык. В своем притязании на божественность он отпал от нас; ...он уже больше не голос, призванный вторить, не всеобъемлющий порыв* [6, с. 124]. Однако меняется отношение людей к природе и, как следствие, меняется природа. Люди стараются одухотворить окружающий мир, не нарушая природные связи, но восстанавливая разрушенные ранее, и природа откликается на это: *Уже чудится неспешный возврат золотой старины, когда природа благоприятствовала людям...* [6, с. 118]. Таким образом, человек, чье грехопадение в повести изображается как отдаление от природы, повлекшее за собой ее искажение, должен стать ее спасителем (идея о человеке как природном мессии была высказана писателем еще в набросках к

«Ученикам в Саисе» [5, с. 71–78]). Несмотря на кажущееся созвучие натурфилософии Новалиса христианской концепции спасения природы, они расходятся в одном очень важном пункте: природа в «Учениках в Саисе» не имеет трансцендентного творца, Новалис упоминает только Мировую Душу как связующий принцип [6, с. 132]. Но если нет творца, к которому его творение стремится, пусть и неосознанно, то спасение природы должно иметь другой смысл, нежели в христианстве, в котором избавление мира от зла поднимет его на новый уровень общения с Богом. У Новалиса же спасение природы означает возвращение Золотого века, то есть восстановление утраченного состояния, а не обретение нового. История природы у Новалиса закольцовывается, и природная сотериология сводится, по сути, к восстановлению дружеских отношений человека с окружающим миром.

Новалис – не единственный из романтиков, кого волновала эта тема. Поэт-визионер Уильям Блейк предложил свою сотериологию природы, ясно и просто описанную в стихотворении «Ночь». Здесь ангелы по ночам являются на землю, чтобы охранять всех тварей:

*Они хранят покой гнезда,
Где спят птенцы весной,
И охраняют от вреда
Зверей в глуши лесной.
.....
А если волк иль мощный лев
Встречается в пути,
Они спешат унять их гнев
Иль жертву их спасти.
Но если зверь к мольбам их глух,
Невинной жертвы кроткий дух
Уносят ангелы с собой
В другое время, в мир другой [7, с. 62–63].*

И там, в мире безгрешной и чуждой гнева природы, лев охраняет стада овец и коз, возлежит рядом с ягнёнком и благодарит Бога за обретенную им кротость нрава.

Такая картина спасения природы сложилась у Блейка, скорее всего, не без влияния Э. Сведенборга, учившего о существовании соответствий (корреспонденций) между миром божественным и земным, причем природа воспроизводит небеса хотя и в ослабленном, искаженном виде, но детально, в подробностях [8, с. 78]. Значит, земной природе должна соответствовать высшая, совершенная природа. Но Блейк говорит не только о двух природах, но и о постоянном сообщении между ними. Спасение природы в этом стихотворении Блейка предстает не как

единичное событие, а как постоянный и разносторонний процесс: ангелы оберегают земную жизнь и в то же время помогают ей преобразоваться в совершенные духовные формы. Также примечательно, что в блейковском варианте природной сотериологии человек не играет никакой роли – вместо него посредниками между природой и Богом становятся ангелы.

Тема спасения природы не была забыта и в последующие эпохи. Так, в XX веке она стала одной из центральных в творчестве Н.А. Заболоцкого, во многом продолжившего в ее разработке восточно-христианскую традицию [9]. Внимание к этой теме со стороны крупных художников и мыслителей разных эпох свидетельствует о необходимости тщательного ее изучения гуманитарной наукой.

Список литературы

1. Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Изд-во «Coda», 1997. 343 с.
2. Мейендорф И. Византийское богословие: Исторические направления и вероучение. М.: Когелет, 2001. 432 с.
3. Юнг К.Г. *Mysterium Coniunctionis*. Пер. с англ. М.: Refl-бук, Киев: Ваклер, 1997. 688 с.
4. Юнг К.Г. Дух Меркурий. Пер. с нем. М.: Канон, 1996. 384 с.
5. Novalis. *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs: In 4 Bdn.* / Hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Stuttgart, 1960–1975. Bd. 1. 1960. XV+660 S.
6. Новалис. Генрих фон Офтердинген / Пер. с нем., сост., примеч., статья В.Микушевича. М.: Ладомир, Наука, 2003. 280 с.
7. Блейк У. Избранное. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2000. 175 с.
8. Сведенборг Э. О небесах, о мире духов и об аде. Пер. с лат. А.Аксакова. СПб.: Амфора, 1999. 558 с.
9. Pratt S. A Mad Wolf, Faust, Jesus Christ and a Holy Fool: Zabolotskij's «*Bezumnij Volk*», Salvation and Transfiguration // «Странная» поэзия и «странная» проза: Филологический сборник, посвященный 100-летию со дня рождения Н.А. Заболоцкого. М., 2003. С. 138–155.

THE MYTH OF NATURE SPIRITUAL SALVATION AND ITS INTERPRETATION IN FICTION

I.B. Kazakova

The article deals with the soteriology of nature. The purpose of the article – to analyze the basic concept of spiritual salvation of nature arising in European culture, identify patterns of their formation, as well as to consider the applications of these

concepts in the works of the Romantics Novalis and William Blake. The paper applies the method of humanitarian problematization material and method of interpretation. The author comes to the conclusion that in the European culture of the two main variants of the myth about the salvation of nature, due to the influence of a Christian monism or dualism of Gnostic origin. Most deeply the idea of spiritual salvation of nature developed in the doctrine of the Logos, and Maximus the Confessor in alchemy, understood as a philosophy of nature. In the work of the romantics, this idea can be the basis for the concept of moral relations between man and nature (Novalis), or the reason for the higher spiritual reality of insight (Blake).

Keywords: soteriology, salvation of nature, theosis, Alchemy, Gnosticism, Novalis, William Blake.

1.9. ПАМЯТЬ РИМА В ТВОРЧЕСТВЕ Ю.К. ОЛЕШИ

© А.Н. Ушакова

Исследуется проблема восприятия образа Рима в творчестве Ю. К. Олеси. Материалом исследования служат романы, рассказы, воспоминания. Погружение в мир Древнего Рима Олешей начинается в гимназии. Образы гимназии и директора переходят из текста в текст. Латинский язык и римляне, говорившие на нем, интерпретируются как знак удивительной культуры, причастность к которой обнаруживается у тех, кто успел получить классическое дореволюционное образование. Отголоски многолетнего вовлечения в мир античности проявляются в текстах Олеси на уровне имен, образов, мотивов, прямых отсылок. Мотив славы от римлян через посредничество Европы приходит в культурное сознание Олеси, который включает его в разные тексты, соотнося его с мотивами любви, власти, зависти.

Ключевые слова: Олеша, Древний Рим, латинский язык, имя, мотив, образ.

Программа обучения в российских гимназиях включала цикл классических дисциплин (древние языки и литература). Олеша окончил одесскую Ришельевскую гимназию, в которой учились будущие юристы, общественные деятели, писатели. «Римская тема» поэтому органично вошла в жизнь Олеси изначально под знаком учебы (не стоит забывать и два года на юридическом факультете). Директор гимназии, бывший первым учителем латинского языка, открыл маленькому Олеше тайну латыни: «Язык наших предков римлян». Спустя годы писатель скажет о том, что, хотя странно было называть римлян предками русских гимназистов, такая характеристика относилась к европейской цивилизации в целом. Детское чувство невыразимого удивления от того, что римляне говорили по-латыни, Олеша «цитирует» в дневниках:

«Как? Вот эти воины в шлемах, со щитами и с короткими мечами – эти фантастические фигуры, некоторые с бородами, некоторые с лицами, как бы высеченными из камня, – говорили на этом трудном языке?» [1, с. 318]. Писатель вспоминает, как он, ребенком, соотносил образ языка с говорящими на нем: «По-латыни, знал я, говорит во время богослужения ксендз. Ксендз был фигурой из мира тайн, страхов, угроз, наказаний – и вдруг на его же языке говорят воины, идущие по пустыне, держа впереди себя круглые щиты и размахивая целыми кустами коротких, похожих на пальмовые листья, мечей? Это было для меня одной из ошеломляющих новинок жизни. Я не знал еще о переходе латыни к церкви из Древнего Рима» [1, с. 318]. В лингвистическом фокусе сводятся судьбы воина и священника. Такое видение позволяет живо воспринимать исторический контекст. Удивление вызывают дороги, созданные римлянами: «Появившиеся дороги римлян были таким могущественным изобретением, что они сохранились до сих пор». Радость от этого «чуда соображения и техники», связавшего и выпрямившего весь мир, выражается в череде вопросов: «Кто их строил? Рабы? В чем они жили? Бараки? Под открытым небом? А если шел дождь? Как себе все это представить? Хорошо, о рабах не слишком заботились, били плетками, покупали, но как в таком случае они могли работать производительно? Как их кормили? Приезжали кухни? Откуда? Как они выглядели? Брали еду с собой? Питались плодами растущих поблизости деревьев? Как они их сразу же не объедали? Ничего не поймешь. Чем строились дороги? Римская лопата, кирка, лом – были ли они? Для выравнивания нужны катки. Что такое римский каток?» [1, с. 398]. «Римское», «латинское», таким образом, воспринимается как трудно постижимое чудо.

В рассказе 1929 года «Человеческий материал» судьба героя-мальчика predetermined: он должен стать уважаемым человеком: инженером и домовладельцем. Отец уверен в будущем сына: *Дося будет инженером*. Одна мысль мальчика оказывается началом внутреннего гипотетического диалога (спора) с отцом: *Тут я должен был бы возразить: будущие инженеры учатся в реальных училищах. Зачем же вы определили меня в гимназию? / Я должен быть инженером и должен, кроме того, знать латынь. Как же можно без латыни? Да, но инженеру не нужна латынь! Да, но ты – способный, ты должен все знать и все уметь, ловить всех зайцев, опережать сверстников, быть самым прилежным и тихим, потому что папа твой еще до твоего рождения проиграл состояние в карты и хочет теперь отыграться* [3]. Латынь,

таким образом, толкуется как знак особого личностного качества, которым обязан обладать сын. Необходимо сообщить «полезным знаниям» дух привилегированности, избранности. В дневниках Олеша обращается к образу латинского языка, который в его гимназическом детстве был одним из самых трудно постижимых предметов. Воспоминания писателя (бывшего гимназиста) раскрывают особенности восприятия древнего языка ребенком в начале XX века: «Обычно грозой гимназии бывали преподаватели латинского языка. Это понятно. Латынь – это предмет, требующий ежедневного, неукошительного изучения, требующий ни на мгновение не исчезающего внимания... Стоит не сообразить, куда вдвинут хотя бы ничтожнейший шурупчик из этого языка-машины, как вся машина в скором времени рушится, погребая под собой несчастного школьника. Отсюда и страх перед латинистами» [1, с. 317]. Обучение в гимназии ассоциируется именно с постижением латинской премудрости.

История героя романа «Зависть» (1927) Ивана Бабичева оказывается тоже связанной с гимназической и римской темой. Отец Бабичева – директор гимназии. Двенадцатилетний Ваня изобретает прибор, способный *вызвать у любого – по заказу – любой сон*. Отец-директор гимназии (рациональное начало) просит сына-изобретателя (иррациональное начало) навеять сон из римской истории. Он хочет видеть битву при Фарсале. Эта битва между Помпеем и Цезарем за власть над Римом состоялась в 48 г. до н. э. В свете смыслов романа эта битва может быть соотнесена с идеологическим спором между двумя братьями, но без точных отсылок к римским деятелям. История с битвой при Фарсале развивается в несколько этапов: выбор темы для сна (сначала отцу это безразлично: *Все равно. Битву при Фарсале. Но если не выйдет, я тебя высеку*) – ложь матери о сне (отец разоблачает ее: *Чем отличалось обмундирование балеарских стрелков от обмундирования нумидийских пращников?.. Ну-с?*) – сон горничной, считающей его вещим, указывающим на обман жениха (*Всю ночь я лошадей видела. Все скачут, все страшные лошади, вроде как в масках. А лошадь видеть – ложь*) – сон отца после явления оранжевого шара (разоблачение отца: *И мне кажется, что ночью, после того озорчатого дня, папа мой видел во сне фарсальскую битву. Он не ушел утром в гимназию. <...> По всей вероятности, его потрясли подробности битвы. Быть может, он не мог примириться с тем издевательством над историей, которым побаловалось сновидение... Возможно, приснилось ему, что исход битвы решили балеарские пращники, прилетевшие на воздушных шарах...* [2]).

Развитие «римской» темы в этом фрагменте имеет комический, пародийный характер, что соответствует образу Ивана-шута.

В рассказе 1931 года «Альдебаран» старик наблюдает за молодым соперником и замечает: *Катя, ваш возлюбленный похож на римлянина!*. Поводом для такой характеристики служит реплика молодого героя: – *Какая красивая!* – сказал Цвибол. *Эти восторженные слова он сказал с акцентом. И прозвучало мужественно. Из восторженности с поправкой на мужественность получилась застенчивая страстность. И старик позавидовал* [2, с. 257]. То же, что и в Тибуле: сочетание качеств, восхищающее и вызывающее любовь. И вновь ирония над историей, временем: – *Я из Риги,* – сказал Цвибол. – *Ну что же? Это тот же стиль. Воины. Орден Храмовников. – Теперь нет Храмовников, – через плечо сказала Катя, – теперь называется Фрунзенский район* [2, с. 257]. «Римская» тема оказывается своеобразным знаком поражения героя, принадлежащего старой культуре, которую вытесняет культура молодой республики.

Многолетнее штудирование истории античного мира и его языка не могло не стать поводом для творческого переживания древности в будущем. Олеше и в годы ученичества интереснее была роль соавтора. В 20 – 30-е годы он естественно не пишет воспоминаний, поэтому образ Античности обнаруживается в его текстах на уровне имен, сравнений, образов. В романе-сказке «Три толстяка» (1924–1928) имена являются материалом для отдельных исследований. Нас в этой теме интересуют несколько отсылок к Античности. Самое «римское» имя в романе – Тибул – принадлежит гимнасту и борцу за свободу народа. От имени древнеримского поэта Альбия Тибулла (I в. до н.э.) оно отличается графически. Тибулл прославился как автор любовных стихотворений. Его стилистическими особенностями уже в древности признавались простота и нежность. Почему же герой Олеши получил такое имя? Сильный и ловкий, он одновременно нежный и милый (по характеристике Суок). Римляне любили цирк, а Тибул – воплощение этого искусства. Римляне были воинственны, а Тибул – славный боец, физический облик которого напоминает римские образы. Характер олешинского героя раскрывается через движения, действия, видение его другими (друзьями и врагами), поэтому и «римскость» (в интерпретации Олеши) выражается не описательно, без посредничества автора. Тибул в отличие от Просперо более живой, действующий, несмотря на то, что Просперо имеет репутацию предводителя. В имени соратника Тибула слышится латинский корень (осененный счастьем, облагодетельствованный, счастливый), но появ-

лением имени мы обязаны, скорее всего, «Буре» Шекспира. Для рыжеволосого громадного (подобного древним богам) героя-революционера зваться Просперо естественно как семантически, так и фонетически. В романе есть еще одно античное имя, которым награждается служанка доктора Гаспара – тетушка Ганимед (это уже отсылка к Древней Греции). Пугливая немолодая тетушка обладает одной особенностью, которая в иронической перспективе роднит ее с юным, прекрасным героем греческого мифа: она заботится о докторе Гаспаре, питая служение на ученом Олимпе «нектаром и амброзией» (хрестоматийная рассеянность доктора требует расширения функций виночерпия).

Античность – источник образности. Николай Кавалеров, изгнанный из мира Бабичева, идет по улицам и упивается наблюдениями. Он рассматривает мир и себя сквозь призму игры и метафоры. Тогда он замечает мимоходом: *Нянька держала на руках младенца, похожего по облачению на Римского Папу* [2, с. 89]. В рассказе 1929 года «Мой знакомый» появляется «греческое» сравнение: *И часто в тени бороды, как дриада в лесу, ютился орден* [2, с. 238]. Борода когда-то была символом власти, состоятельности, а орден – знаком абсолютного признания. Источником вдохновения для будущей жизни служила вера в то, что даже бедняк благодаря таланту может достичь славы (*Юноша стискивал зубы. Это значило: ничего, ничего, подождем, я беден, но я добьюсь <...> И он добивался. Он учился, опережал сверстников, вступал в общество победителем, был богат и славен* [2]).

Концепт славы, воспринятый европейцами от Древнего Рима, в текстах Олеши играет исключительную роль. Славой бредит Николай Кавалеров – герой романа «Зависть»: *В Европе одаренному человеку большой простор для достижения славы. Там любят чужую славу. Пожалуйста, сделай только что-нибудь замечательное, и тебя подхватят под руки, поведут на дорогу славы... У нас нет пути для индивидуального достижения успеха. Личная слава, ни с кем не делимая, – мечта героя: Мне хочется показать силу своей личности. Я хочу моей собственной славы. У нас боятся уделить внимание человеку. Я хочу большего внимания. <> Я думаю даже так: ну, вот можно прославиться, ставши музыкантом, писателем, полководцем, пройти через Ниагару по канату... Это законные пути для достижения славы, тут личность старается, чтобы показать себя* [2, с. 49]. Герой рассказа 1932 года «Кое-что из секретных записей попутчика Занда» одержим завистью. Благородной завистью к великим художникам. Попутчик Занд ссылается на Бенвенуто Челлини, которого именно «благородная

зависть» заставляла учиться новым искусствам и открывала путь к славе.

Рим изначально воспринимался как знак чужой и в то же время своей культуры (исконно православный, но затем перешедший в католичество род Олеша обязывал к «европейскости» во всем). Не греческая, а именно римская культура волновала воображение и мальчика-гимназиста и писателя. Древний Рим задал в юношеском сознании новые культурные координаты, которые во взрослом сознании продолжали «работать» и определять движение художественной мысли.

Список литературы

1. Олеша Ю. К. Зависть. Три толстяка. Воспоминания. Рассказы. М., 2013. 704 с.
2. Олеша Ю. К. Зависть. СПб., 2008. 288 с.
3. Олеша Ю. Человеческий материал. [Электронный ресурс].– Режим доступа: <http://www.samvel.net/text/lib/00038470.txt> (дата обращения 20.04. 2015).

THE MEMORY OF ROME IN THE WORKS OF OLESHA

A.N. Ushakova

The paper studies the problem of the perception of the image of Rome in the works of Olesha. The subject of the analysis are the novels, the stories, the memoirs. Olesha began to learn the culture of Rome, Latin language in the grammar school. The images of the grammar school and its director move from text to text. Latin language and the Romans are interpreted as the symbol of marvelous culture the only subjects of which were representatives who was got classical prerevolutionary worldly education. Antiquity manifests itself at the level of names, images, motives. The motive of fame comes in the cultural consciousness of Olesha from the Romans through Europe.

Keywords: Olesha, ancient Rome, Latin language, the name, the motive, the image.

1.10. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МИФА ОБ ОРФЕЕ В ОДНОИМЕННОЙ ДРАМЕ О. БАРФИЛДА

© *A.C. Матвеева*

Анализируется не исследованная в отечественном литературоведении поэтическая драма О. Барфилда «Орфей», которая рассматривается в тесной связи с идеями писателя о происхождении и развитии мифа, а также человеческого сознания. Цель – проследить отражение основных принципов авторского мифотворчества и особенности интерпретации образа Орфея в одноименной поэтической драме. Автором используется комплексный подход к изучению литератур-

ных явлений, культурно-исторический, сравнительно-типологический методы исследования. В результате исследования делается вывод о том, что дуалистический характер философско-эстетических взглядов писателя проявляется в приёмах противопоставления и удвоения, в сюжетных повторах, мотиве двойничества, которые обуславливают сюжет, композицию, систему образов и идейный план произведения.

Ключевые слова: миф, мифотворчество, Инклинги, О. Барфилд, интерпретация, поэтическая драма, Орфей.

Миф как отражение глубинных основ бытия был одной из центральных тем, объединяющих научные, философские и художественные интересы Инклингов, каждый из которых обращался к проблеме функционирования мифа в истории философии и искусства. Мифотворчество в литературном сообществе рассматривалось как одна из основных и необходимых функций человека, благодаря которой он может приблизиться к пониманию божественного замысла. Проблема происхождения, эволюции и воссоздания мифа затрагивается Оуэном Барфилдом (1898–1997) как в философском, так и в художественном творчестве. Писатель перерабатывает отдельные мифологические мотивы и образы, обращается к вопросу функционирования мифа в истории человечества. Особенности авторского мифотворчества наиболее полно отразились в поэтической драме «Орфей».

Поэтическая драма «Орфей» была создана в конце 1930-х годов и поставлена на сцене шеффилдского Литтл театра (Little Theatre) в сентябре 1948 г. В предисловии к единственному на сегодняшний день изданию драмы 1983 г. О. Барфилд писал, что идею воссоздания мифа об Орфее подсказал ему К.С. Льюис. Совет Льюиса был не случаен, поскольку ему этот мифологический сюжет представлялся выражением сути мифа и мифотворчества, мифом о мифе. Позже, в 1944 г., Льюис оформит свои идеи в эссе «Миф становится фактом», где он также говорит о мифе как о выражении конкретного опыта.

В качестве источника мифа О. Барфилд выбирает четвёртую книгу «Георгик» Вергилия, сохраняя переплетение двух сюжетных линий – об Орфее и Эвридике и об Аристею. Но если у Вергилия история Орфея является скорее вставным элементом – Аристею её рассказывает Протей, то в пьесе О. Барфилда Аристей и Орфей становятся равноправными героями или, по словам самого писателя, двумя гранями одного героя.

Действие пьесы начинается со сцены на берегу моря, где Орфей среди танцующих nereid встречает Эвридику (согласно Вергилию Эвридика была дриадой, однако ее имя среди Nereid называет Гай Юлий

Гигин [1, с. 5]). С помощью своего музыкального дара он узнает её имя и просит уйти вместе с ним. Нереида как часть природного мира не отделяет себя от природы (и, согласно философии О. Барфилда, не обладает самосознанием), но под влиянием своего супруга Орфея Эвридика учится видеть мир по-другому. Творческий дар Орфея также меняется: он начинает видеть окружающий мир через образ возлюбленной. Но их счастье оказывается недолговечным. Во время прогулки Эвридика встречает Аристея, брата Орфея, сына Аполлона и Кирены, который попытался силой завладеть ею. Убегая от преследования, Эвридика наступая на змею и погибает от её укуса. Попад в Аид, нереида погружается в глубокий сон, прервать который не могут даже Аид и Персефона. Бог подземного царства говорит, что когда Эвридика проснется, её душе предстоит остаться в Тартаре с душами грешников, а Персефона настаивает, что душа нереиды должна проследовать в Элизиум, прибежище блаженных. Тем временем страдающий Орфей ищет утешения в музыке. Его песни так прекрасны, что привлекают животных и открывают ему возможность понимать их язык. Животные обращаются к певцу с просьбой о помощи: им необходимо найти Персефону. Таким образом, у О. Барфилда Орфей спускается в подземное царство не ради утешения собственного горя, а для самоотверженной помощи животным. Однако когда певец случайно находит Эвридику, которая мгновенно пробуждается от его голоса, он забывает о своем обещании. Орфей очаровывает Аида и Персефону своим пением, и те отпускают Эвридику с условием, что во время пути в надземный мир Орфей не будет оборачиваться, чтобы посмотреть на супругу. Пока Персефона сопровождает влюбленных по подземному царству, Аид приказывает своему слуге Аскалафу имитировать голос Эвридики, что вселяет в Орфея сомнение и заставляет обернуться. Эвридика тут же исчезает. О. Барфилд как бы снимает личную ответственность Орфея за поступок и удваивает мотив искушения. Певец, утратив возлюбленную, теряет также свой музыкальный и поэтический дар. Вскоре после того как он отказался восславить Диониса и отверг вдохновение, предложенное Сатиром, его убивают менады. Далее действие драмы сосредоточивается вокруг Аристея, чьи пчёлы неожиданно умирают от голода и болезней. От Протея Аристей узнает, что причиной этому стала гибель Эвридики. Провидец советует пчеловоду принести быка в жертву душе нереиды. После жертвоприношения и раскаяния Аристея пчёлы возвращаются. В финальном хоре слышатся голоса Орфея и Эвридики, души которых обрели возможность отправиться в Элизиум.

Пьеса включает в себя четыре акта. Первые три, каждый из которых состоит из двух явлений (сцен), представляют соответственно завязку – встречу Орфея и Эвридики, развитие действия – эволюцию любви героев и сознания Эвридики, появление Аристея, смерть героини, и кульминацию – встречу влюблённых в Аиде и их вынужденное расставание. Четвёртый акт состоит из трёх явлений и представляет развязку – смерть Орфея, пророчество Кирены (в первых двух сценах), и финал драмы – жертвоприношение, возвращение пчёл Аристея и воссоединение Орфея и Эвридики. Сюжетные линии Орфея и Аристея неоднократно пересекаются, в том числе в рамках одного явления.

Жанр пьесы – «поэтическая драма» – был определен самим автором, причём, согласно его воспоминаниям, в основе замысла лежало желание написать произведение именно в этом жанре [2, с. 7]. Поэтическая драма в Англии имеет богатую традицию, идущую от золотого века Елизаветинской драмы. Обращение О. Барфилда к поэтической драме может быть объяснено общим интересом к жанру в начале XX века и его возрождением в творчестве Г. Ибсена, М. Метерлинка, Г. фон Гофмансталя [см., например, 11, 12], а также, возможно, знакомством и сотрудничеством писателя с Т. С. Элиотом, который в сборнике «Священный лес» (The Sacred Wood, 1920) опубликовал статьи о природе и перспективах развития этого жанра [3]. В «Орфее» как в поэтической драме, т.е. синтетическом жанре, одинаково важны персонажи, действие, организация текста, драматическая композиция и собственно поэтическая речь. О. Барфилду удалось найти гармоничное соотношение всех этих элементов, которые в своей совокупности создают цельное произведение.

Обращение писателя к поэтической форме не случайно: он начинал свою творческую деятельность с поэтического творчества и неоднократно возвращался к нему на протяжении жизни. Исследователями отмечается разнообразие поэтического творчества писателя, его обращение к различным ритмам и размерам (в том числе редким греческим метрам), богатство стилистической палитры [4, с. 178]. Поэтическая драма «Орфей» в данном контексте представляется вершиной поэтического творчества писателя, поскольку демонстрирует многие грани его поэтического таланта. К. С. Льюис в аннотации к произведению отмечал: «С технической стороны она [пьеса] одаривает нас разнообразием почти столь же богатым как в «Пастушеском календаре» Спенсера» [5, с. 872]. Действительно, каждый персонаж драмы обладает собственным голосом: ритм, метр, размер, рифма, строфика, лексика и общая стилистическая окраска текста определяются сущностью и происхождением

персонажа. Интересен приём, который О. Барфилд использует для изображения древнего сознания или, говоря языком писателя, исконного соучастия. Его nereиды не только не обладают именами, поскольку они не отделяют себя от природы и, соответственно, не нуждаются в них, но и не обладают собственным голосом. За них выступает женский хор. Писатель здесь обращается к традиции греческих трагедий, где хор говорит о себе в единственном числе и отражает представления о неделимости рода. Мужской хор выступает за Нерея, однако он как существо более высокого порядка говорит о себе в первом лице (тогда как nereиды – в третьем), и его слова произносит лидер мужского хора. Это ещё один приём, которым пользуется писатель при отражении соучаствующего сознания. При этом в ремарках О. Барфилд указывает, что персонажи во время выступления хора находятся на сцене и своими действиями обозначают процесс говорения. Такая условность необходима для того, чтобы ещё более четко провести грань между двумя типами сознания: исконного соучастия nereид и развитого самосознания Орфея. Сознание nereид можно соотнести также с древнегреческим родовым сознанием, которое, согласно Барфилду, является отголоском исконного соучастия. Этот же приём писатель использует для изображения нимф и наяд в подводном мире, куда спускается Аристей в поисках матери, а также для изображения пророчествующей Кирены, через которую вещает бог Океан. Кроме того, речь отдельного персонажа может изменяться под действием обстоятельств. Так, постепенно меняется речь Эвридики, когда она обретает самосознание: она становится более поэтичной, nereида начинает говорить о себе в первом лице. Меняется и речь Орфея, когда он теряет поэтический дар. Причём различается не только реплики Орфея, обладающего талантом и утратившего его, но и простая речь героя после возвращения из Аида и его попытки создать поэтический текст.

Мифопоэтический мир драмы полон противопоставлений. И это не только очевидная оппозиция надземного и подземного миров и связанная с ней тема смерти и бессмертия, но и оппозиции возвышенной и плотской любви, эгоизма и альтруизма, эроса и агапэ, исконного соучастия и более современного типа сознания. О. Барфилд писал, что в пьесе переплетаются две основные темы: эволюция сознания и тайна отношений между мужчиной и женщиной. Причём первая представляет собой «диахронический» аспект, а вторая – «синхронический». Действительно, развитие человеческого сознания воспринимается нами как длительный процесс, который уходит корнями в далекое прошлое и представляется в пьесе незаконченным: эволюция Эвридики происходит перед гла-

зами зрителя. Кроме того, эта тема устремлена в будущее, что подчёркивается завершающими строками драмы: *Он [человек] взойдет на Парнас пробудившимся и обретёт свою душу* [2, с. 112]. Тема любви, напротив, раскрывается «здесь и сейчас», любовь существует в настоящем времени и, что касается прошлого, не выходит за рамки пьесы. Однако в финале драмы возвышенная любовь, освобожденная от страсти и похоти, устремляется в будущее, как устремляются в Элизиум души Орфея и Эвридики. О. Барфилд здесь отступает от сюжета, изложенного Вергилием, где влюбленные навсегда остаются в разлуке.

Природа и эволюция человеческого сознания является центральной темой творчества О. Барфилда. По воспоминаниям американского исследователя творчества Инклингов Джона Ульриха мл. (John C. Ulreich, Jr.), которому мы обязаны изданием пьесы, в ответ на вопрос, можно ли назвать драму «Орфей» мифом об эволюции сознания, О. Барфилд сказал, что вряд ли бы смог создать миф о чём-то другом [2, с. 135]. В пьесе воплощаются три типа сознания: исконное соучастие (древний тип сознания, особые сверхчувственные отношения между человеком и явлением), сознание, утратившее связь с окружающим миром, и конечное соучастие (тип сознания, к которому может прийти современный человек). Сущность исконного соучастия раскрывается через природный мир – мир Нереея, нимф и животных. Все они находятся в связи с высшим жизненным принципом и противопоставлены человеку. «Несоучаствующее» сознание представлено в образах Орфея и Аристея. Эти два героя могут быть рассмотрены как две грани одного образа. Оба героя – сыновья Аполлона и несут в себе частицу божественного дара, но Аристей как сын морской нимфы Кирены оказывается ближе к природе, и его дар – талант пчеловода также является «природным» даром. Орфей как сын музыки эпической поэзии Каллиопы и внук Мнемозины, богини памяти, ближе к возвышенному миру богов. Он представляет собой поэтический мир, а поэт, по мнению О. Барфилда, в истинном творчестве способен приблизиться к конечному соучастию. Однако путь к высшему знанию лежит через страдания, и для того чтобы приблизиться к конечному соучастию, поэту нужно освободиться от земных искушений. Здесь в тему эволюции сознания вплетается тема любви. Дар поэзии и божественное вдохновение (за которым Орфей обращается к Мнемозине) открывают певцу имя Эвридики, а поскольку имя, согласно теории писателя, обладает божественной силой, nereida отделяется от своего мира и уходит вслед за Орфеем. Обретение имени становится первым шагом на пути эволюции сознания. Эта сцена предва-

ряет сцену в Аиде, когда Орфей, не оборачиваясь, следует в надземный мир. Однако если в первой сцене поэт ещё не утратил силу божественного имени (согласно пьесе, именами повелевает Зевс), то впоследствии страсть к Эвридике заслонила от него окружающий мир. Таким образом, любовь Орфея, с одной стороны, становится причиной развития самосознания Эвридики, а с другой, препятствием на пути к конечному соучастию, потому что страсть к nereиде отстраняет его от окружающего мира. После утраты возлюбленной страсть, казалось бы, отступила под тяжестью потери. Орфей приближается к возвышенной любви и самоотречению, кульминацией чего является сцена с животными. О. Барфилд здесь отходит от классической версии мифа, где певец спускается в подземное царство, чтобы вернуть супругу, т.е. ради своего собственного счастья. Орфей у О. Барфилда готов пожертвовать собой ради спасения животных, но его дух оказывается недостаточно сильным, и в подземном царстве при виде Эвридики страсть вновь охватывает его. Только новая потеря возлюбленной и жертвенная смерть от рук менад освобождают Орфея от власти плотской любви и приводят к любви духовной и, соответственно, к конечному соучастию.

Судьба Аристея остается за рамками пьесы, однако его раскаяние и божественное благословение позволяет предположить, что он также переживает духовную эволюцию. Интересно, что слова раскаяния Аристея представлены в прозе, чем подчёркивается их значимость. Герой переживает двойную утрату: он лишается не только пчёл, но и сына Актеона, убитого Артемидой, хотя этот сюжет представлен лишь в качестве вставного эпизода. Стоит отметить, что в Орфее и Аристее воплощены также две грани земной любви: страсть и похоть. О. Барфилд писал, что страсть от похоти отличает присутствие в первой эстетического созерцания. В то же время оба типа любви оказываются недостаточно возвышенными для Эвридики, только открывшей для себя самосознание, и приводят к её гибели. Как можно отметить, обе темы в пьесе раскрываются как на уровне общего действия, так и на уровне главных героев, каждый из которых на протяжении сюжета переживает собственную эволюцию – эволюцию сознания и эволюцию любви.

Не менее важным, чем темы эволюции сознания и любви, является в пьесе образ умирающего и воскресающего бога, который занимает особое место в творчестве О. Барфилда и других Инклингов. В драме «Орфей» эта мифологема воспроизводится на нескольких уровнях. Во-первых, она воплощена в образах главных героев – Орфея и Эвридики, которые после смерти отправляются в Элизиум, причём, в образе Эври-

дики мотив смерти и воскрешения удваивается. Во-вторых, связана с образом Деметры, которая ассоциируется с вечным чередованием жизни и смерти. В-третьих, воспроизводится во вставной истории о растерзанном титанами Дионисе (Загрее), которую гротескно исполняют сатир и менады. Эта история также является предзнаменованием скорой гибели Орфея. Интересно, что по версии Нонна [6, с. 70], титаны настигают Диониса, когда тот превращается в быка. И в-четвёртых, мотив смерти и воскрешения отражается также в финальной сцене жертвоприношения, где убитый бык как бы дает жизнь пчёлам. Заметим, что заклятие быка совершается там же, где был убит Орфей. Таким образом, мотив жертвенной смерти также удваивается.

Пчёлы, жужжание, пчелиный рой – образы, которые повторяются на всем протяжении пьесы и несут большую смысловую нагрузку. Мотив надоедливости жужжания появляется уже в первом акте – в реплике Нерее, который говорит Орфею, что тот утомляет его своим «жужжанием слов». Во втором акте эхом за своим отцом фразу «Что за жужжание слов!» повторяет Эвридика в челне Харона, сопровождающего её в мир мёртвых. Аид выражает обеспокоенность появлением в его царстве пчёл и напоминает супруге Персефоне, что пчела может быть чем-то большим, чем просто насекомое. Так, Протей однажды принимал её обличье. Заметим, что Протей в драме связывается с самой жизнью, которая также принимает разные формы и находится в постоянном движении. Таким образом, пчёлы символизируют собой жизненный принцип, как и у Вергилия, который в четвёртой книге «Георгиек» писал: *В пчёлах – дыханье небес* [7, с. 111]. Однако для Вергилия пчелиный рой – ещё и идеал человеческого общежития, где общее благо и долг стоят выше страстей и сиюминутных удовольствий. О. Барфилд в аннотации к драме указывает, что пчёлы могут переносить солнечный свет из мира живых в подземное царство, благодаря чему разрушается преграда между двумя мирами. В. И. Иванов также отмечал, что пчела в греческих мифах находилась в тесной связи с Дионисом (в драме менады называют бога укротителем пчёл), являлась посредником между миром живых и миром мёртвых, и символизировала возрождение умерших [8, с. 107]. Необходимо отметить, что в финале пьесы стирается не только эта грань. В заключительных словах Деметры переплетаются также мир людей и мир богов: *И постепенно высшие боги сойдут с Олимпа* [2, с. 112]. Кроме того, пчёлы становятся и символом воскрешения. Рой пчёл окружает Аида, когда тот пытается помешать Орфею и Эвридике попасть в Элизиум, а после пчёлы, пропитанные светом любви, устремляются в надземный мир, чтобы послать Аристею знак о прощении. В традиции орфизма рой

пчёл символизировал человеческие души. Соответственно, пропитанные светом пчёлы могут истолковываться и как души, которым открылся путь к конечному соучастию. Важно, что на земле пчелиный рой появляется из тела, принесённого в жертву быка. Таким образом, жертвенная смерть дает рождение новой жизни. Эта сцена отсылает нас не только к «Георгикам» Вергилия, где он описывает рождение пчёл из тела быка, но и к Ветхому завету – Книге Судей Израилевых, в четырнадцатой главе которой изображается, как в теле убитого Самсоном льва появились пчёлы и мёд. В последней сцене пьесы рефреном повторяются слова Эвридики – парафраз загадки Самсона: *Сладкое выйдет из сильного, из поедającego – едомое*. Этим словам вторят менады, пробудившиеся от оргиастического состояния и осознавшие совершённое ими злодеяние, и лев, который, следуя голо-су, привел животных к месту жертвоприношения.

Связанный с пчёлами образ мёда также находит свое воплощение в тексте драмы. В традициях разных народов мёд часто связывается с высшим божеством, является символом бессмертия, возрождения или перерождения. В греческой и скандинавской традиции мёд символизировал поэтический дар. Мёд также связывается с земным пастырством Иисуса Христа и со сладостью Божьего слова. Отметим, что образ Орфея в раннехристианской традиции часто соотносился с образом Иисуса Христа [9, с. 263; 10, с. 408]. Развивая греческую традицию восприятия мёда как символа поэтического дара, в драме О. Барфилд наделяет мёд дополнительным значением – значением божественного дара, и сближает образы Орфея и Аристея. Подобно тому, как Орфей одарён поэтическим талантом, Аристей обладает умением добывать мёд. И также как Орфей теряет творческий дар, Аристей лишается пчёл, а для того чтобы вернуть утраченную силу, оба героя должны пройти через страдания.

Необходимо обратить внимание на то, что в пьесе представлена также антиномия аполлонического и дионисийского начал, кульминацией которой является гибель Орфея. Утратив божественное вдохновение, дарованное ему Аполлоном, поэт отказывается принять земное вдохновение Диониса, предложенное Сатиром. Эти два начала проявляются также в противопоставлении Орфея и Аристея. Как было отмечено, Аристей, являясь сыном Аполлона, в то же время находится ближе к земному началу, т.е. к Дионису, и связан с ним через дар пчеловода. Заметим также, что в мифологии образ Аристея иногда смешивался с образом Диониса.

Поэтическая драма «Орфей» – сложное многоуровневое произведение с несколькими сюжетными линиями, причудливо переплетающимися между собой множеством вставных историй и внесценических персонажей. Джон Ульрих мл. в послесловии к драме назвал её эволюцией сознания во плоти, мифом, ставшим фактом благодаря творческому опыту [2, с. 119]. Пьеса не только органично вписывается в литературное и научное наследие О. Барфилда, но представляет собой законченное творческое воплощение философских и эстетических взглядов писателя.

Список литературы

1. Гигин. Мифы. СПб.: Алетейа, 2000. 360 с.
2. Barfield O. Orpheus. A Poetic drama. West Stockbridge: Lindisfarne Press, 1983. 144 p.
3. Eliot T. S. The Sacred Wood. West Valley City: Waking Lion Press, 2011. 138 p.
4. Barfield O. A Barfield Sampler: Poetry and Fiction. Albany: State University of New York Press, 1993. 182 p.
5. Lewis C. S. The Collected Letters of C.S. Lewis: in 3 v. Hammersmith: HarperOne, 2004. Vol. 2. 356 p.
6. Нонн Панополитанский. Деяния Диониса. СПб.: Алетейа, 1997. 554 с.
7. Виргил. Буколики. Георгики. Энеида. М.: Художественная литература, 1971. 447 с.
8. Иванов В. И. Дионис и прадионисийство. СПб.: Алетейа, 1994. 352 с.
9. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. М.: Советская энциклопедия, 1980. Т. 2. 721 с.
10. Холл Дж. Энциклопедия символов и сюжетов в искусстве. М.: АСТ, Транзиткнига, 2004. 656 с.
11. Шарыпина Т.А. Античность в литературной и философской мысли Германии первой половины XX века. Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 1998. 136 с.
12. Шарыпина Т.А. Философско-эстетическая концепция образа Елены в трагедии Гёте «Фауст» и мифологической опере Гуго фон Гофманстала «Египетская Елена» (к проблеме творческих схождений) // Российский гуманитарный журнал. 2013. Т. 2. № 2. С. 159–167.

INTERPRETATION OF THE ORPHEUS MYTH IN THE POETIC DRAMA “ORPHEUS” BY OWEN BARFIELD

A.S. Matveeva

Orpheus, the poetic drama by O. Barfield is analyzed in the article in connection with Barfield’s ideas on origins and evolution of language, myth and human consciousness. The article aims at observing main principles of author’s myth-making

and peculiarities of interpretation of the Orpheus myth in the poetic drama. The author of the article uses a complex approach to analyzing a literary work, culture-historical and comparative research methods. As a result of studying the author concludes that dualistic character of Barfield's philosophical and aesthetic conception can be seen in oppositions and duplication, in repetition of the plot, motive of twins, which stipulate the plot, the composition, system of characters and the main idea of the drama.

Keywords: myth, mythmaking, Inklings, O. Barfield, interpretation, poetic drama, Orpheus.

1.11. КОСМОС И МУЗЫКА (РЕЦЕПЦИЯ ИДЕЙ АНТИЧНОСТИ В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ)

© Э.К. Петри

Цель работы — анализ влияния музыки, как она понималась в космологических идеях античности, на мифологию Дж. Р. Р. Толкина и субкультуру толкинистов. Методом исследования явился анализ музыкальной культуры толкинистов в контексте этого движения. В учении Пифагора музыка являлась частью Космоса, обладала магическим воздействием на богов людей и природу. Она является важным сегментом альтернативного мира, созданного в книгах Толкина. Занятиям музыкой толкинисты уделяют особое внимание (слушание, исполнение, сочинение). В выводах названы две причины такого явления: социальная база, формирующая субкультуру и предполагающая определённый уровень образования и культуры (вузовская среда), и книги Толкина, изначально содержащие в себе образы-архетипы, воздействующие на подсознание.

Ключевые слова: музыка сфер, пение звёзд и ангелов, толкинисты, музыка толкинистов, Вселенная Толкина, остров мифологии.

Научные космологические теории, философские идеи, древние мифологические представления о возникновении мироздания, как правило, не являются центром интереса для большинства людей: это область работы специалистов. Причём научные представления современности, близкие к нам по времени появления, не имеют здесь приоритета, видимо, в виду их большой сложности. Теория «большого взрыва» известна массовому обывателю как яркое словосочетание, но если попытаться понять, где именно и что взорвалось, потребуются специальные знания. Конечно, и мифологическое представление о земле, покоящейся на трёх китах, не рассматривается уже, видимо, нигде как безусловная истина. Но некоторые мифологические идеи о строении Космоса сохранились в «коллективном бессознательном» (К. Юнг). Они находят отражение и в искусстве. Среди них – интерпретация роли музыки в процессах миро-

здания. В разных культурах этой проблеме уделяется большое внимание.

Самые первые чётко выверенные системы устройства мира, окружающего человека, принадлежат в европейской культуре Пифагору. Письменных трудов Пифагора не сохранилось, но его идеи распространили ученики и последователи учёного.

В античности музыка рассматривалась как часть Космоса. Понятие «Космос» означало – строй, порядок, мир, вселенную, структурированную материю. Антагонистом Космоса выступал Хаос – мир неорганизованной материи, пустота, пропасть, бездна. Космос рассматривался (Платон) как живой, соразмерный организм, обладающий разумной душой, а человек — как часть космоса.

По представлению философов и учёных древности, Космос состоял из движущихся хрустальных сфер, к которым были «прикреплены» планеты. Вращаясь, сферы издавали необыкновенный по силе звук, неслышимый для человека, так как сам человек существовал в этом звуковом мире, не с чем было звук сравнить, так мы не замечаем постоянное тиканье часов в комнате. Высота звука связывалась со скоростью движения и расстоянием между сферами, которое соотносилось с интервалами музыкальной гаммы. Движение сфер колебало эфир, и возникала мировая музыка. Эфир понимался как особое вещество, «заполнитель пустоты», от сгущения которого и образовались планеты.

Это звучащее состояние Вселенной обозначалось словом «гармония» (синоним – «красота»). Самый высокий звук издавала неподвижная внешняя звёздная сфера (Небо), самый низкий – луна. Сферы имели общую ось, всё это устройство мира напоминало веретено. Сверху на каждом круге веретена восседает Сирена, которая поёт, принимая участие в создании звукового пространства. А само веретено находится на коленях Ананке – божества необходимости, предопределённости свыше, рока, судьбы.

Поскольку роль музыки так важна в устройстве Вселенной, она принадлежит сакральному миру: боги являются изобретателями музыкальных инструментов (Гермес, Афина), играют на них (Аполлон, Посейдон, Пан). А сама музыка способна производить на богов, людей, природу (синоним Космоса) магическое действие: Орфей зачаровывал игрой не только людей, зверей и камни, но и владыку подземного царства Аида и грозных фурий; сын Зевса Амфион строил каменные стены города Фивы, играя на флейте, – камни под звуки музыки сами послушно ложились на места. Под музыку проводились и все ритуальные действия Античного мира.

Также считалось, что она особый дар богов человеку. Звуки находят в душе отзвук, это сравнивали с явлениями резонанса, приводя пример с двумя стоящими рядом лирами: если ударить по струнам одной, другая тоже откликнется. Таким образом, на душу можно воздействовать: хорошая музыка может ее совершенствовать, а плохая – испортить. Представлялось также, что под воздействием музыки душа на какое-то время покидает тело.

Возникающие позже новые философские и научные школы корректировали эти представления, но некоторые продержались до XVI столетия, например, положение о Земле как центре мира. Другие же идеи выглядят гениальными прозрениями, которые не потеряли значения и в наше время.

С наступлением эпохи христианства античные наука и культура – язычество – оказались под мощным давлением новой идеологии. Если к I веку нашей эры представление о Земле как о сфере было общепринятым, то позже источником истинных знаний признавалась только Библия, в ней же вопросам устройства Космоса уделяется немного внимания, а там где идёт речь о Земле используется слово «круг» (плоскость?). Задачей философии – «служанки теологии» – являлось истолкование Священного Писания, формулировка догматов Церкви и доказательство бытия Бога.

Сами споры о таких отвлечённых вещах как строение Космоса считались отцами Церкви предосудительными. Василий Великий (IV в.) в «Беседах на Шестоднев» [8] пишет, что Моисей не рассуждал «о фигурах», не измерял окружность Земли, не изучал лунные затмения, так как это вещи «бесполезные для спасения», Моисею и нужно следовать. Тем не менее, сами «Беседы» во многом построены на полемике со взглядами античности. Музыка сфер также попала в поле внимания Василия Великого: в Беседе третьей он пишет, что псалом 148 навёл его на мысль о существовании нескольких небес, и это не страннее тех семи кругов, по которым, как все почти согласно признают, вращаются семь звезд, припоровленных друг к другу наподобие кадеи, вложенных одна в другую. Двигаясь, по причине рассекаемого ими эфира, они («якобы» – пишет Василий!), издают какой-то благозвучный голос, который превосходит всякую приятность «сладкопения». Но, отмечает Василий Великий, когда у говорящих это требуют чувственного удостоверения, они отвечают, что, прислушавшись к этому звуку с первого мгновения бытия, от долговременного упражнения в слушании потеряли ощущение. Далее автор иронически добавляет, что обличать ухищренность и гни-

лость таких рассуждений, когда это ясно показывает каждому собственный его слух, не дело человека, который умеет беречь время и предполагает слушателей людьми разумными. Однако теория широко известна – «все почти согласно признают». Это IV век нашей эры.

С VI века философы, поднимавшие проблемы Космоса и музыки, испытали сильное воздействие Боэция (VI в.), который изложил свою теорию в 5 томах книги «Основы музыки». Боэций во многом повторяет идеи античных авторов (он и сам об этом пишет), но – интересное изменение – небесные сферы у Боэция молчат. По крайней мере, он не упоминает об их звучании, хотя 7 сфер уподобляет струнам кифары, названным, как и планеты. Или это неясно выраженная мысль, что всё-таки звучат? Причём, самый высокий тон теперь издаёт струна «Селена» (Луна), а самый низкий – «Кронос» (Сатурн).

В зрелом Средневековье модель Вселенной усложняется, Земля представлена как шар, со всех сторон окруженный оболочкой неба: системой вложенных сфер, о числе которых спорят (насчитывают до 55!). Небо наполнено «духовным воздухом» – эфиром, и ангелы легко пересекают эфир, для смертных он гибелен. С начала XIII-го века постепенно внедряется концепция Птолемея (созданная во II веке нашей эры), более достоверная и астрономически точная, хотя и помещающая Землю в центр мира. Что Земля – центр Вселенной – это космографическая аксиома Средневековья. Но уже совсем недалеко до астрономии Коперника и его последователей, приблизивших картину мира к современной.

Обратимся к современности: 8 февраля 2011 г. в День Науки Всероссийский центр изучения общественного мнения (ВЦИОМ) представил результаты исследования о самых распространенных научных заблуждениях россиян. Так вот, каждый третий россиянин всерьез полагает, что Солнце вращается вокруг Земли (32%), причем за последние четыре года таких респондентов стало даже больше (с 28% в 2007 году).

Что это означает? Победу «здорового смысла»? Так и Эпикур, известный философ-материалист (II век до н.э.) считал, например, что солнце и звезды именно такого размера, какими их видят наши глаза, значит, диаметр Солнца – около 30 см. Но это факт: древнее космологическое представление не исчезло совершенно.

Вернёмся к музыке. Тишина на небесах не установилась с победой христианства. Это удивительно, ведь всё, что в античном мире относилось к сфере божественного, оказалось теперь в преисподней, мир перевернулся как песочные часы, античные боги и всё с ними связанное, причислялось теперь к дьявольским силам, попадало в сферу Хаоса.

Но музыка на небесах продолжает звучать: поют теперь звёзды и ангелы, сотворение земли происходило «при общем ликовании утренних звезд, когда все сыны Божии восклицали от радости» – об этом говорится в Книге Иова. «Хвалить», «ликовать», «восклицать» – музыка в библейские времена была синкретическим искусством, это означало петь, а не декламировать.

Тем не менее, в первые века христианства отношения с музыкой у Церкви складывались не вполне благополучно. Отвергая всё языческое, Церковь сурово осуждала и музыку, рассматривая её только как атрибут языческих ритуалов, связанных с именами богов античности. Высказывания против музыки можно найти в сочинениях Иоанна Златоуста, Тертуллиана, Василия Великого и многих других христианских авторов. С одной стороны, была сделана попытка объявить всего лишь символами музыкальные инструменты, упоминаемые в Библии, с другой, представить реально звучащие в быту инструменты в качестве «сподвижников дьявола». Для неизвестного христианского автора «Пророчества Сивиллы» идеальным представлялся мир без музыкальных инструментов вообще! В книге он их подробно перечислил, что позволяет понять: борьба с этим «врагом» была нелёгкой, инструментов всё ещё много.

Отголосок такого отношения к музыкальным инструментам сохранился на протяжении многих столетий. Например, волюнку (Светоний упоминает, что на ней играл и сам Нерон), традиционно мастерами таким образом, что придавали ей сходство с мордой козла. С одной стороны, это напоминало черты античного Пана, с другой, в более поздние времена, связывало с одним из имён Сатаны во Франции – «Великий козёл».

В самой музыке также находили «порочащие» её элементы. Для этой цели идеально подходил диссонирующий интервал тритон. Пифагорейцы проводили аналогию между консонансом и гармонией мира, мировым порядком (Космосом), противопоставляя ему диссонанс – дисгармонию, деструкцию (Хаос). Диссонанс рассматривался как элемент, нарушающий гармонию, мировой порядок, а в математическом выражении – симметрию. В плане психологическом консонанс является при слушании точкой опоры, покоя, а диссонанс – движения, напряжения. Таким образом, с любой точки зрения тритон выглядел «исключением» из общепринятых правил и подходил для интерпретации этого интервала как «*diabolus in musica*» («дьявол в музыке»). Кто первый употребил это название неизвестно, но к XI столетию оно было общепринятым. Тритон был запрещён при сочинении и мелодий, и в многоголосии (т.е.

по горизонтали и по вертикали), и запрет этот продержался долго – до XVII столетия.

Всё же со временем музыка заняла в Средневековье подобающее ей место на небесах. Средневековье предложило бесконечное количество вариаций на тему музыкального совершенства вселенной: ...разнообразные вещи в ней гармонично звучат, словно струны (Гонорий Отэнский) [9].

Теперь попробуем найти примеры следов древних музыкальных космологических представлений в произведениях современного искусства. Как это ни странно, музыку, «изображающую» космос, придётся исключить. Тема Космоса возникла в музыке одновременно с научно-технической революцией, а язык музыки оказался неисчерпаем в возможностях отражения разных сторон этого явления. Вернее: музыка в них часто и язык, и предмет отображения. Но сочинения отражают современные представления о Космосе¹. Добавим, что большинство из композиций столь же сложны для понимания, как и современные научные теории!

Поиски были продолжены в таких явлениях, которые были бы связаны с мифологическим сознанием: миф это ведь не просто сказка, это представление о мире, которое принимается как истинное.

Удачным примером представляется мифология, созданная почти на наших глазах Дж. Р. Р. Толкином в книгах «Хоббит», «Властелин колец», «Сильмариллион». Талантливый писатель и филолог, знаток древних наречий, Толкин сумел создать в воображении целый мир (Средиземье), населённый разными народами с присущими им языками, мифологией, культурными героями. После выхода его книг и фильмов, снятых по этим книгам, по всему миру распространилась молодёжная субкультура толкинистов, больше всего в Америке, Англии, Новой Зеландии, России, всего же – в 22 странах. Люди, вовлечённые в это движение, по мнению социологов и мифологов, являются носителями мифологического сознания.

Адепты Профессора (так называют во всех странах Толкина) не просто демонстрируют пассивное согласие с версией мироздания, изложенной Толкиным, они активно «воплощают в жизнь» идеи писателя, действуя в соответствии с его «легендариумом» – так определяют в совокупности содержание книг Толкина. Толкинисты играют в ролевые игры, воспроизводя эпизоды из его книг; объявляют себя представителями одной из «рас» Средиземья; изучают языки эльфов, гномов, хоббитов, орков (сконструированные Толкиным) и дополняют Профессора соб-

ственными сочинениями – вариантами истории этого мира; а главное, верят в этот мир и позиционируют себя персонажами этого мира. Поскольку основной социальной базой этой субкультуры является студенческо-вузовская среда, проводятся научные конференции по Толкину и выпускаются журналы. Назовём, например, «Палантир» и «Вестник Арды», «Amonhen» (Лондон) и «Orkrist» (Бостон). Работают две радиостанции толкинистов – «Валар» и «Средиземье FM».

Средиземье и частью общества начинает восприниматься как реальность, например, такое серьёзное издание как еженедельник «Аргументы и факты» публикует интервью с Э. Мулдашевым², который, находясь в экспедиции в Шотландии, пытается найти там Мордор (в эпосе Толкина страну – воплощение зла). Мулдашев говорит о том, что людей всё больше привлекают древние знания, и потому-то снискали такую славу книги и фильмы по Толкину, поскольку, по его мнению, они основаны на реальных фактах. Вообще-то, в статье одни предположения, а не «реальные факты»... Реальный факт в том, что Мордор придуман Толкиным.

«Музыкальное оформление» мир Средиземья имеет богатейшее: оно включает академическую музыку («высокие жанры»), массовую (многочисленные вокально-инструментальные ансамбли) и фольклорную (бардовскую песню). Единству этой музыкальной культуры «цивил» (так толкинисты называют весь остальной мир) может только позавидовать. Поскольку музыка воздействует на подсознание, и вся музыка толкинистов постоянно воспроизводит содержание книг Профессора, то она и есть один из важнейших факторов устойчивости субкультуры толкинистов во времени и формирования мифологического сознания.

Среди профессиональных коллективов, связанных с движением толкинистов, особо отметим The Tolkien Ensemble – датский симфонический оркестр, исполняющий музыкальные пьесы по произведениям Джона Толкина. На счету оркестра четыре концептуальных альбома по мотивам книг Толкина и один сборник. Оркестр основан в 1995 году композиторами Рейффом и Халлом, дирижер – Соренсен. Оркестр имени Толкина пользуется поддержкой королевы Дании Маргариты II, большой поклонницы книг Толкина. Ее рисунки, иллюстрирующие его книги, служат обложками альбомов Tolkien Ensemble. Неординарным событием можно считать также исполнение в 2004 г. на сцене Государственного Кремлёвского дворца оркестром В. Спивакова, симфонии «Властелин колец» под управлением автора музыки к одноименному фильму Г. Шора.

Боэций когда-то назвал три рода музыки: *musica humana* (человеческая, выражение гармонии души и тела), *musica instrumentalis* (та музыка, которую исполняют) и *musica mundana* (космическая). Как мы видим, первые две у толкинистов имеются, но и третья (по ранжиру она – первая и главная, основа для остальных) тоже в этой мифологии есть.

Мир Средиземья сотворён при помощи музыки и из музыки, о чём повествует Профессор в «Сильмариллионе» и различных набросках, бережно сохранённых его сыном. Начало сотворения мира выглядит так:

Верховное существо, Эру Илуватар, силой мысли создал Айнуров (Священных) и научил их петь. Они пели, воплощая его замыслы, которые полностью никто постигнуть не мог, и всё более совершенствовались. Однажды, создав их, Эру предложил создать Великую Музыку: каждый теперь сможет развивать данную тему *как думается и желается ему* [6, с. 3], сможет придать новые оттенки музыке. И голосами Айнуров – *подобными арфам и лютням, свирелям и трубам, виолам и органам, и бесчисленным поющим хорам* [6, с. 3] – стала вершиться Великая Музыка. Эхо её ушло в пустоту, и она перестала быть пустотой.

Музыка лилась величественным хором, пока Мелькор, один из Айнуров, не решил, возгордившись, ввести в неё собственную тему, противоположную теме Илуватара, так возник в этой гармонии Диссонанс, прекрасная музыка зазвучала фальшиво. Дважды Эру вводил в музыку новую тему, чистую и неискажённую, но Мелькор и присоединившиеся к нему Айнуры заглушали её, всё смешалось, и музыка прекратилась.

Тогда Илуватар в третий раз, среди общего смятения, ввёл новую тему – широкую, глубокую, прекрасную, медленную и полную неизмеримой скорби, но Мелькор опять присоединил к ней свой контрапункт. Интересно, что характеристика музыкальных тем у Толкина вполне профессиональна с музыковедческой точки зрения. Тема Мелькора была: *громкая, блестящая, пустая и бесконечно повторяющаяся: но гармонии вней всё же было мало – скорее, звенящий унисон множества труб, резкий и неприятный – и составленный всего из нескольких нот* [6, с. 5], т.е. тема примитивна. Судя по «оркестровке», соединённой с остинато³, тема – агрессивная. Мелькор пытался заглушить музыку Эру неистовством своего голоса. Но даже *победные звуки* его темы влетали в тему Илуватара, *захваченные ею*. Закончилась Великая музыка по велению Эру мощным и глубоким аккордом. Описание вызывает ассоциации с симфоническим жанром.

Илуватар показал Айнурам видение ещё не сотворенного мира, воплощение их Музыки, начальную историю Арды (Земли). Здесь были и

Дети Илуватара (эльфы и люди), задуманные им одним в третьей музыкальной теме. Затем видение исчезло, и Илуватар, видя жажду Айнуров оказаться в этом мире, отправил в пространство Негасимый Пламень и создал этот Мир в реальности.

Мир – как воплощение музыки, это от античной идеи музыки сфер. Но свой миф Толкин соединяет с понятиями христианской религии, понятно, что его Айнуры – ангелы, а Мелькор, внесший диссонанс в совершенное творение – дьявол, он и далее себя проявляет в повествовании в таком качестве.

Итак, перед нами целый «остров мифологии», рождённый в XX столетии. Есть музыкальный термин «рассредоточенные вариации», воспользуемся его изобретённым вариантом, раз уж в этой мифологии столь исключительна роль музыки, Средиземье в нашей реальности – «рассредоточенное государство», где имеется идеологическая основа (мифология, начиная от сотворения мира), население (эльфы-гномы-хоббиты разных стран), жрецы (руководители ролевых игр), обряды (исполнение музыки на темы мифа). Мифология, сознательно созданная одним человеком, Толкиным (если отбросить «бессознательное», которое в каждом творческом акте тоже, конечно, присутствует). Любопытно, что и звание «Профессор», принятое у толкинистов в отношении писателя, несколько его обезличивает как конкретное человеческое существо и придаёт ему «божественный» статус.

Кирилл Королёв пишет о том, что мифология составляет основу всякой культуры: «... в любом обществе, сколь угодно развитом, существует собственная мифология, будь то мифология Великого Рима, –града и мира», отечественная мифология коммунизма или мифология пресловутой –американской мечты» [3, с. 751]. Но если даже брать не столь глобальные масштабы, то признаки мифологического сознания можно обнаружить почти в каждом сообществе.

Одна из причин особой роли музыки в движении толкинистов заключается в позиционировании ими своего сообщества как интеллигентного: во все времена музыка считалась принадлежностью высококультурного и образованного человека. Это заставляет «эльфов и хоббитов» уделять столько времени музыкальному творчеству.

Другая причина ещё более важна и связана с книгами Дж. Р. Р. Толкина. Они созданы на основе германо-скандинавской мифологии, т.е. изначально несут в себе некоторые образы-архетипы⁴. Миф об античной Музыкае сфер тоже к ним относится. Опираясь на него, Толкин создал свою вселенную, наделил в ней музыку магическими свойствами, а ге-

роев Арды способностью сочинять музыку, петь, играть на музыкальных инструментах. Этой модели альтернативного мира и следуют толкинисты в своих играх.

Примечания

1. Назовём только некоторые произведения: «Атмосферы» Д. Лигети, «Вселенная» Ч. Айвза, «От каньонов к звёздам» О. Мессиана, «Макрокосмос» Дж. Крама, «Космогония» Пендерецкого, «Звёзды» Веберна, «Вспышка» Булеза.

2. Эрнст Рифгатович Мулдашев – российский хирург-офтальмолог, руководитель Центра микрохирургии глаза в Уфе. Известен также как автор книг и газетных публикаций на мистические темы.

3. Остинато (итал. *ostinato*, от лат. *obstinatus* — упорный, упрямый) — композиторский приём, основанный на многократном повторении в музыкальном произведении какой-либо мелодической или ритмической фигуры, гармонического оборота, отдельного звука.

4. В первую очередь это образ кольца как символа власти над мирозданием.

Список литературы

1. Баркова А. Толкиенисты. Архаическая субкультура в современном городе. [Электронный ресурс]. Режим доступа <http://polit.ru/article/2003/09/26/625803/> (дата обращения 12.01.2015).

2. Галадхорн. Толкин и его музыка. Статья с польского форума любителей творчества Толкина Elendilion. Перев. Е. Пережогойной // Палантир, 2011. № 62. СПб., 2011. 56 с.

3. Королёв К. О кузнецах и кольцах// Рихард Вагнер. Кольцо нибелунга. Избранные работы. М.-СПб.: ЭКСМО-ПРЕСС, TERRA FANTASTICA, 2011. 798 с.

4. Толкиен Д.Р.Р. Хранители. Йошкар-Ола: Марийское книжное издательство, 1992. 411 с.

5. Толкин Дж.Р.Р. Властелин колец. Две крепости. Т. 1–2., СПб.: Азбука, Книжный клуб Терра, 1996. 833 с.

6. Толкин Дж.Р.Р. Сильмариллион. Троицк: Гиль-Эстель, 1992. 413 с.

7. Толкин Дж.Р.Р. Хоббит. СПб.: Азбука, Книжный клуб Терра, 1996. 411 с.

8. Василий Великий. Беседы на Шестоднев. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://shestodnev.ortox.ru/> (дата обращения 12.01.2015).

9. Эко У. Эволюция средневековой эстетики. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.erlib.com/Умберто_Эко/Эволюция_средневековой_эстетики/4/ (дата обращения 12.01.2015).

SPACE AND MUSIC (RECEPTION OF IDEAS OF ANTIQUITY IN THE MODERN WORLD)

E.K. Petri

Purpose –to analyze the impact of music as it was understood in the cosmological ideas of antiquity, mythology J. R. R. Tolkien and subculture Tolkienists. Method of the study was the analysis of musical culture Tolkienists in the context of this movement. In the teachings of Pythagoras music was a part of the Cosmos, had a magical effect on gods people and nature. It is an important segment of the alternative world created in the books of Tolkien. Music on the doorstep pay special attention (listening, performance, composition). The findings identified two reasons for this phenomenon: the social base, forming a subculture involving a certain level of education and culture (educational environment), and the books of Tolkien, initially containing images, archetypes, subliminal.

Keywords: music of the spheres, singing stars and angels, on the doorstep, music Tolkienists, Tolkien's universe, the island mythology.

1.12. НИЗВЕДЕНИЕ С ПЬЕДЕСТАЛА: ОБ ОДНОМ СТИХОТВОРЕНИИ АРНО ХОЛЬЦА

© *Т.В. Кудрявцева*

Рассматривается прием пародийного обыгрывания античного мирозерцания через призму мироощущения эпохи модерна рубежа XIX–XX веков на примере стихотворения «Лягушечья перспектива» (1899–1913) «отца модернизма» (Х. Хайсенбюттель), немецкого поэта Арно Хольца (1863–1929). Стихотворение представляет собой яркий пример так называемой тотальной (А. Маринетти) или мировоззренческой (А. Карельский) пародии, получившей большое распространение в европейской литературе на рубеже XIX–XX веков как инструмента критической оценки идеологического (культурного и пр.) наследия прошлого в его сопряжении с реалиями современной жизни. Важное место в рассматриваемом нами явлении, входящем в орбиту компаративных исследований, занимает выдвигаемый нами подход эстетической интерференции, играющей большую роль при восприятии чужой культурного наследия и в немалой степени обусловленной индивидуально-авторской позицией, которая во многом определяет степень субъективного преломления чужой традиции через призму собственных художественных пристрастий.

Ключевые слова: немецкая литература, поэзия, пародия, античность.

На рубеже XIX–XX веков, в эпоху «больших перемен» и «переоценки» ценностей европейская литература, немецкая не является в этом

смысле исключением, была занята неустанными поисками новых художественных средств для выражения сложных процессов социальной и духовной жизни общества и индивида. Одним из ярких проявлений творческой энергии художников слова стала трансформация традиционных жанров. Известный жанр пародии именно на рубеже XIX–XX веков претерпевает существенные изменения: пародированию подвергается все, что до сих пор казалось незыблемым, либо было предметом почитания и восхищения. Наглядным примером пародийного обыгрывания античного мирозерцания через призму мироощущения эпохи модерна рубежа XIX–XX веков может служить стихотворение «отца модернизма» (Х. Хайсенбюттель) [1], немецкого поэта Арно Хольца (1863–1929) «Лягушечья перспектива» (1899–1913). Стихотворение представляет собой яркий пример так называемой «тотальной» (А. Маринетти) [2, с. 17] или «мировоззренческой» (А. Карельский) [3] пародии, получившей большое распространение в европейской литературе на рубеже XIX–XX веков как инструмента критической оценки идеологического (культурного и пр.) наследия прошлого в его сопряжении с реалиями современной жизни. Как известно, античность обычно связывалась с положительным опытом, в котором современность пыталась отыскать ответы на волновавшие ее проблемы (неоклассицизм). В данном случае, не подвергая сомнению идеализацию Хольцем античного канона красоты (ср. его теоретический труд «Искусство, его сущность и законы» (1891), следует отметить некую контаминацию смыслов, приводящую к эффекту «комичного» в сатирическом взгляде поэта на античный Олимп: античная мифология служит инструментом пародийного снижения (осмеяния) религиозных вероучений более позднего времени (римский католицизм) с проекцией уничижительного к ним отношения на современную Хольцу эпоху, в которой поэт, как и многие его собратья по перу (в частности, О. Паницца) [4], отводят католической церкви место, достойное сортира.

Лягушечья перспектива

Лето,
на седьмое небо
сегодня
голышом
высыпал ... весь Олимп!
Своими, что называется,
девятью музами, стопудовыми медузами,
на диво задастыми, на
зависть грудастыми, —

гляди, как ухлестывают,
ишь, как
угодничают, —
умаслен, упарен,
уморен,
смешон и горд, на облаке сидит Аполлон.
За ним,
не сойти мне с этого места, не видеть мне
белого света,
встает, растет, ползет
диковинная туча,
сам
праздную труса,
дрожу от страха:
могучий дуб — герой, тростинка —
дева ... потягиваются Геракл и ... Геба.
К трем грациям замухрышка атлет,
к трем грациям,
гляньте, детки,
только молчок, язычок на замок, —
как он ластится и скалится, как он
клянчит и зудит,
как
вождедением
горит
к трем грациям:
Ганимед!
Прозрачной синей струи резвей,
сверкая телесами, снега белей,
гей, гопля, гей,
ни чуточки не смущена, ни чуточки не
стеснена
моим присутствием,
внизу
купается
госпожа Афродита.
Сняв шлем, скинув пеплум, копье зашвырнув,
пред Аресом
голышом,
будто
между прочим,
en passant точно, будто между
делом,
бессовестно амурится,

кокетливо так
жмурится,
жеманится, кривляется, похабится:
Афина!
А вон,
созвездию Лебеда строит глазки
толстуха
Гера.
О
ужас!
Какая двусмысленная поза! Какая распущенная
особа!
Памятью
Эпикура клянусь святого!
Тут следовало бы пригласить прокурора!
Бежать
от такого
позора!
Куда
благоверный глядит!
Супруг
от жены отвернулся,
на лугу изумрудном
возлежит безмятежно,
а
учтивые нимфы по его повеленью
виноградной лозой,
лепестками фиалок и лавром пахучим
огромные ... рога
увивают ... усердно [5, с. 156–158].

Важное место в рассматриваемом нами явлении, входящем в орбиту компаративных исследований, занимает выдвигаемый нами подход эстетической интерференции, играющей большую роль при восприятии чужого культурного наследия и в немалой степени обусловленной индивидуально-авторской позицией, которая во многом определяет степень субъективного преломления чужой традиции через призму собственных художественных пристрастий. В данном случае античный материал послужил сатирику Арно Хольцу, безжалостно бичевавшему догматы христианской религии и заявлявшему, что «полезнее всех библий школьные азбуки» [6, с. 16], мишенью как осмеяния ненавистных поэту реалий современной ему Вильгельмовской эпохи в зеркале не менее одиозного в его глазах развратного католического Рима.

Список литературы

1. Heissenbüttel H. Vater Arno Holz // Heissenbüttel H. Über Literatur. Olten; Freiburg in Breisgau, 1966. S. 36–37.
2. Andreotti M. Die Struktur der modernen Literatur. Neue Wege in der Textanalyse. Einführung, Erzählprosa und Lyrik. 3., vollst. überarb. und stark erw. Auflage. Bern, Stuttgart, Wien, 2000. 560 S.
3. Карельский А.В. Мировоззренческая пародия как модель художественного сознания в немецкой литературе XIX–XX вв. // Методологические проблемы истории и теории литературы. Вильнюс, 1978. С. 298–303.
4. Panizza O. Das Liebeskonzil. Eine Himmelstragödie in fünf Aufzügen, 1894. 78 S.
5. Хольц А. Лягушечья перспектива / Пер. с нем. Т. Кудрявцевой // Арно Хольц: «революция в лирике». М.: ИМЛИ РАН, 2006. 171 с.
6. Holz A. Buch der Zeit: Lieder eines Modernen. 2-te vermehr. Aufl. B., 1892. 248 S.

BRINGING DOWN OF THE PEDESTAL: ON THE ARNO HOLZ'S POEM

T. V. Kudryavtseva

The article considers the technique of parody harping ancient world through the prism of the world perception in the age of art Nouveau at the turn of XIX–XX centuries at the example of the poem «"Frog's perspective"» (1899-1913) written by «father of modernism» (H. Heissenbüttel), German poet Arno Holz (1863–1929). The poem is a vivid example of the so-called total (A. Marinetti) or ideological (A. Karelian) parody, which became widespread in European literature at the turn of XIX–XX centuries as a tool for critical evaluation of the ideological (cultural and other) legacy of the past in its pairing with the realities of modern life. An important place in the phenomenon that come into the orbit of our comparative research, takes place the proposed approach of aesthetic interference, which plays a big role in the perception of another's cultural heritage and is to a large extent due to the author's individual position, which largely determines the degree of subjective refraction of alien traditions through the prism of his own artistic preferences.

Keywords: German literature, poetry, parody, antiquity.

1.13. АНТИЧНЫЕ МОТИВЫ В СТИХОТВОРЕНИИ М. АМЕЛИНА «ВАКХАНКА НЕЖНАЯ»

© *Е.А. Разумовская*

Раздел посвящен одному из самых ярких представителей современной российской поэзии, Максиму Амелину. Внимание акцентируется на преломлении древнейшей поэтической традиции в раннем сборнике поэта «Холодные оды»

(1996). Творчество этого автора является с литературоведческой точки зрения малоизученным, а выбранный ракурс исследования позволяет проследить традиции и новаторство в современной поэзии. В работе анализируются античные мотивы стихотворения «Вакханка нежная». Стихотворение рассматривается как композиционно важное в контексте сборника «Холодные оды» и показательное с точки зрения поэтики Максима Амелина, для которой характерна сознательная ориентация на отечественную и зарубежную классическую поэзию. Автор статьи при анализе стихотворений опирается на методологические установки Ю.М. Лотмана, М.Л. Гаспарова, Е.Г. Эткинда и др.

Ключевые слова: античная мифология, анализ поэтического текста, античная традиция, поэтика лирического текста, лирический герой.

В контексте творчества М. Амелина как единой системы невозможно преувеличить важность первого авторского сборника — «Холодные оды» (1996): здесь поэт заявляет свое авторское кредо, намечает вектор дальнейшего развития, который, по мнению критики, лишь углубляется в последующих публикациях. В первую очередь, это касается ориентации на отечественную поэзию допушкинской поры и на классическую античность.

Очевидна дихотомия сборника: поэтический мир Максима Амелина распадается здесь на две составляющих, два пласта, которые противостоят друг другу, но вынуждены уживаться в рамках существующей реальности. Ощущение себя в одном мире и тяга к другому, недоступному, давно ушедшему, составляют, пожалуй, основную черту сборника и лирического героя.

Текст «Холодных од» открывается группой стихотворений «Раздерган Гомер на цитаты...», «Циклопов язык...» и «Вакханка нежная», которые вводят важную в контексте поэтического сборника тему истинного/сакрального знания и языка, в том числе, и языка поэзии/музыки как средства обращения к сакральному.

Стихотворение «Вакханка нежная», с одной стороны, продолжает тему классической античности, заявленную в стихотворениях «Раздерган Гомер на цитаты...» и «Циклопов язык...», но с другой, — обращает внимание читателя на образ *вакханки-песнопевки*. Амелинский образ здесь составной, сложный. В нем сохраняются отголоски древних представлений о вакханках: *венки из виноградных листьев* напоминают о том, что культ Вакха связан с виноградарством и винопитием; *тишина-змея* — о поясах или головных повязках вакханок из задуренных змей; читаем, например, у Еврипида в «Вакханках» (ст. 102–104, 696–698 и др.):

*Когда же приспел ему срок,
Рогоносного бога родил он [Зевс],
Из змей венок ему сделал,
И с той поры этой дикой добычей
Оббивает менада чело [1, с. 432].*

По свидетельству Э.Р. Доддса, «после Еврипида данный элемент становится частью литературного портрета менады» [2, с. 397].

Свое отражение в амелинском образе также нашли «необычные движения головой во время дионисийского экстаза» [2, с. 393], а именно запрокидывание головы и вздергивание горла вверх: *по-птичьи горлышко прочистив*; и элемент растерзывания вакханками живых существ и омофагии, хотя и не очевидный, в последнем четверостишии. Впрочем, последнее четверостишие, скорее, связывает амелинскую «Вакханку» с псалмопевческой, то есть христианской традицией.

Наконец, о связи празднеств в честь Диониса с музыкой, правда, с хоровой, и с танцем [2, с. 387–408] читаем в «Пеане Дионису» Филодама (ст. 130–139, 144–145):

*Ты в пифийском святилище
Раз в пять лет повелел справлять
Празднество с пеньем и пляскою
И состязанья годичные –
Эвоэ, Иовакх! О Пеан, из!
Равно звонкоголосыми
Запеваньями статую
Вакха ставить у золотых
Львов...
Так встречайте Диониса
Хороводными плясками... [3, с. 393, 394]*

Обращение к вакханке с просьбой запеть – первое, что наталкивает на мысль об эволюции образа в амелинском стихотворении. В вопросе о «пении» самих вакханок древние и новые авторы единодушны: известно, во-первых, что вакхические пляски сопровождалось возгласом «эвоэ!» – обращением к богу (одно из прозвищ Диониса – Эвий, «шумный» или «ликующий»), славящим его. Однако согласно «Деяниям Диониса» Нонна Панополитанского (V в.) [4, с. 266], пение вакханки, стоны и причитанья, вызывают трепет в жителях окрестных селений, поскольку предвещают страшное:

*Бегом едва спаслись мы от вакханок;
А то бы разорвали. Там стада*

*У нас паслись, так с голыми руками
На них менады бросились. Корову
С набрякшим выем и мычащую волочат.
Другие нетелей рвут на куски. Там бок,
Посмотришь, вырванный. Там пара ног передних
На землю брошена, и свесилось с ветвей
Сосновых мясо, и сочится кровью... [1, с. 459]*

Подобное отношение к «пению» вакханок мы видим в текстах классической отечественной поэзии, например, у К. Батюшкова упоминаются *громкий вой... и стоны* вакханок. Впрочем, образ вакханки, оставляя всю необходимую атрибутику (нагота, разорванные одежды, венки из плюща и виноградных листьев, безумие), уже в отечественной поэзии XIX в. приобретает иные акценты, что имеет фундаментом древние культы Диониса, бога производящей силы, символом которого был бык: вакханка – символ любовной страсти, необузданной, ничем не сдерживаемой. Например, у К. Батюшкова читаем:

*Стройный стан, кругом обвитый
Хмеля желтого венцом,
И пылающи ланиты
Розы ярким багрецом,
И уста, в которых тает
Пурпуровый виноград —
Все в неистовой прельщает! [5, с. 189–190]*

Или – у А. Фета:

*Под тенью сладостной полуденного сада,
В широколиственном венке из винограда
И влаги вакховой томительной полна
<...>*

*Одежда жаркая всё ниже опускалась,
И молодая грудь всё больше обнажалась,
А страстные глаза, слезой упоены,
Вращались медленно, желанья полны. [6, с. 227]*

Или – у него же:

*Зачем как газель
По лесистым утесам
Ты мчишься, вакханка?
Зачем из-под грубой,
Косматой одежды
так дерзко мне кажешься*

*Блестящую, стройную,
Воздушную ножку?* [6, с. 387]

Акценты, которые были расставлены в мифе о вакханках отечественной поэзией, привнесли в стихотворение Максима Амелина *влюбленных*, которые *полягут в ночь*, а также элемент любовного диалога. Пение же вакханки у М. Амелина наталкивает на мысль о слиянии образов собственно вакханки и, возможно, Музы (такая трактовка древнего сюжета возможна, учитывая слияние культов Диониса и Аполлона, а также контекст «Деяний Диониса» Нонна [4]) или одной из Ор, воплощений времен года, что подтверждается и дальнейшим анализом. Например, эпитет *краснощека*, отнесенный поэтом к Осени, – вариант эпического *румяноланитная*. Такая трактовка возможна, поскольку песнь, которую поет амелинская вакханка-песнопоя, – это песнь бега времени, череды дней, уходящих безвозвратно:

*... Тишина-змея...
Как только ты начнешь, песнопоя, ...
юркнет во мрак. Накличь, по именам
оклики дни от ряда к ряду,
из ряда вон... [7]*

«Песнопения» героини стихотворения – это и обращение к божеству, и закливание (*...накличь, по именам оклики...*), управляющее необратимым течением времени, но одновременно с этим оно символизирует неразрывную связь времен года, единство годового цикла, выраженное, кроме прочего, в хиастическом сочетании с элементом палиндромии [8, с. 295–306] *проча чаши, чушь / пророча*:

*... Пусть краснощека нам
готовит Осень, **проча чаши, чушь**
пророча и не разумея,
что испевает лучшую из душ
ее вакханка-песнопоя. [7]*

Вся четвертая строфа построена на игре стихом и риторическими его возможностями. Амфиболия, заложенная в сочетании *лучшую из душ / ее вакханка-песнопоя*, дает два варианта прочтения (*из душ ее* и *ее вакханку-песнопоя*); *испевание* вместе с обещанием чаш – рождает при чтении (тем более что слог «-пе-» ослабленный, не под ударением) чередование *петь/пить*, а образ испитой чаши отсылает читателя к предыдущим стихотворениям сборника, к *чаше страданий со скорбей и печалей на дне / горючим и горьким осадком* из стихотворения «Раздерган Гомер на цитаты» и к *чаше с горьким питьем*, воспетой на многих

человеческих наречиях из «Циклопова языка». К тому же *испе/тивание лучшей из душ* Осени возвращает к кровавым ритуалам, практиковавшимся вакханками, и, одновременно, намекает на обряд причащения кровью и телом Христовым.

Таким образом, стихотворение «Вакханка нежная», как и предваряющие ее «Раздерган Гомер на цитаты...» и «Циклопов язык», в сочетании с названием сборника, вводят основные темы «Холодных од»; расставляют важнейшие общие акценты для анализа сборника как единого целого. Оригинальная трактовка древних образов учитывает их античную традицию и традицию классической русской поэзии, а также является характеристикой лирического героя Максима Амелина, сформированного в русле мировой поэтической традиции.

Список литературы

1. Еврипид. Вакханки // Еврипид. Трагедии : В 2 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1969. С. 427–492.
2. Доддс Э.Р. Греки и иррациональное. СПб.: Алетейя, 2000. 512 с.
3. Филодам. Пеан Дионису (пер. Ю. Голубца) // Эллинистские поэты VIII–III вв. до н.э. М.: Ладомир, 1999. С. 392–394.
4. Нонн Панополитанский. Деяния Диониса. СПб.: Алетейя, 1997. 554 с.
5. Батюшков К.Н. Полное собрание стихотворений. М.: Советский писатель, 1964. 354 с.
6. Фет А.А. Полное собрание стихотворений. М.: Советский писатель, 1959. 896 с.
7. Амелин М.А. Холодные оды. М.: Symposium, 1996. [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://modernpoetry.ru/main/maksim-amelin-holodnye-ody> (дата обращения 1.03.2015).
8. Бубнов А. Палиндромия: от перевертня до пантограммы // НЛО. 2002. № 57 (5). С. 295–306.

ANTIQUÉ MOTIFS IN THE POEM ‘THE BACCHANAL TENDER’ BY M. AMELIN

E.A. Razumovskaya

The present article dwells upon the work of a prominent representatives of contemporary Russian poetry Maxim Amelin. The focus of our attention is on breaking the oldest poetic tradition in the early poet’s book ‘Cdd Odes’ (1996). The creative work of Amelin is understudied by literary criticism, and being explored in the chosen perspective yields new insights in modern poetry as combination of novelty and tradition. The article analyses the antique motifs of the poem ‘The Bacchanal Tender’.

The poem is meaningful for ‘Cdd Odes’ on a compositional level and indicative of Maxim Amelin’s poetic manner, characterized by the awareness of both Russian

and foreign classics. In our analysis we draw upon methodological approaches of Y.M. Lotman, M.L. Gasparov, Y.G. Etkind, and others.

Keywords: classical mythology, analysis of poetic texts, ancient tradition, poetics of the lyric, lyrical character

1.14. ФИЛОСОФИЯ ПОСТУПКА АНТИЧНОГО ГЕРОЯ В РОМАНЕ АЛЕССАНДРО БАРИККО «ГОМЕР. ИЛИАДА»

© *И. Монхбат*

Рассматривается рецепция античного кода в романе Алессандро Барикко «Гомер. Илиада». Цель исследования: с помощью категории «по поступок» отразить трансформацию замысла античного эпоса в современной литературе. Анализ проводился с помощью сравнительно-сопоставительного и герменевтического методов. В ходе интерпретации художественного текста и рассмотрения философии поступка героев произведения показано, как автор, намеренно исключая из сюжета произведения, античных богов, стремится к изложению содержания «Илиады» через поступки главных и второстепенных героев. Барикко приводит читателя к мысли о первостепенности индивидуального поступка в утверждении бытия мира. Каждая деталь текста служит воплощению замысла писателя: призыв человека к созданию другой красоты, без войны.

Ключевые слова: философия поступка, античный код, красота, событие бытия.

Алессандро Барикко (1958г.) – современный итальянский писатель, автор более десяти романов, известный русской читательской аудитории благодаря произведениям «Море-океан», «Шёлк» и др.

А. Барикко создает не только новые художественные миры, но и находит неординарные способы общения с читателем. В 2004 году писатель издает книгу «Гомер. Илиада» («*Omego. Iliade*»), идеей создания которой послужила мысль сценической постановки поэмы Гомера. Столкнувшись с некоторыми трудностями, Барикко решает внести изменения в античный текст, сократив его объем: «Я старался никогда не опускаться до простого пересказа, но создавать более сжатые эпизоды из оригинальных разделов поэмы. Поэтому из гомеровских кирпичей мне удалось построить более плотную стену» [1, с. 5].

В предисловии автор последовательно объясняет причину исключения из пространства «Илиады» богов как двигателей сюжета произведения: «Если мы удалим из текста богов, останется не столько осиротевший и необъяснимый мир, сколько человеческая история, где люди

проживают свою судьбу так, как будто разгадывают зашифрованное послание при помощи секретного кода, почти полностью им известного» [1, с. 6].

Алессандро Барикко использует живой итальянский язык в повествовании о древних событиях, а также старается максимально снизить употребление в тексте архаизмов, «затемняющих смысл сказанного» [1, с. 6]. Автор пишет в предисловии и о стремлении найти ритм, соответствующий поставленным задачам.

Одна из характерных черт произведения – субъективность повествования. Барикко пишет: «Выбрав нескольких персонажей «Илиады», я заставил их рассказывать историю от первого лица и заменил ими постороннего рассказчика – Гомера» [1, с. 7]. С одной стороны, он оправдывает это предназначением текста к постановке на сцене, а с другой – беспокоится о читателе, которому «проще воспринимать рассказ от первого лица человека, пережившего излагаемые события».

«И, разумеется, я не устоял перед соблазном дописать немного от себя» [1, с. 7], – отмечает автор, и в каждой главе мы встречаем выделенные курсивом предложения, в которых авторский замысел находит свою истинную реализацию: «они проговаривают те оттенки смыслов, которые в «Илиаде» не звучат открыто, но спрятаны между строк» [1, с. 7].

Алессандро Барикко изложил бессмертный гомеровский эпос для читателя, незнакомого с оригиналом поэмы. Писатель лаконичен, повествование увлекательно, стиль не лишен эпического пафоса и чувства ритма. Но автор не так прост, каким хотел бы казаться в предисловии: он не только рассказывает древнюю историю о Троянской войне, он пытается создать текст в жанре романа, сокращая дистанцию между героем и читателем и внося новые смысловые оттенки в произведение.

Поэма Гомера – ключевой текст европейской цивилизации. Барикко, тонко чувствующий изменения современного мира, обращается к подобному тексту намеренно: мир изменился, старые песни должны возродиться, они еще не сказали своего последнего слова. Можно ли представить «Илиаду» без Олимпийского пантеона, без списка кораблей? Без Гомера? Мир качественно изменился – качественно изменился и текст.

В романе Барикко каждая глава носит имя героя, от лица которого ведется повествование. Первая песнь «Илиады» закономерно ассоциируется в памяти читателя с гневом Ахилла, но первая глава романа называется «Хрисеида». Важно отметить, что сюжетная событийность не нарушается автором, однако смещается центр повествования: Хрисе-

ида рассказывает о том, как ее похищение стало причиной мора в стане ахейцев, о конфликте между Агамемноном и Ахиллом, о гневе последнего на несправедливость и о своей дальнейшей судьбе.

Разница между романом и гомеровским эпосом находит свое отражение не в композиционном построении и авторском курсиве, но в первую очередь в сюжетообразующих мотивах. В первом случае это «аппарат богов», в современном варианте истории – поступок. Барикко нарушает закон синкретического жанра античного эпоса: герой и боги больше не слиты друг с другом неразрывно, они кардинально автономны. Мор начинается «неожиданно», и не Афина останавливает Ахилла, но его воля: *И Ахиллесу стало горько – так, что он выхватил меч и пронзил бы им Агамемнона, если бы в последний миг не обуздал свою злобу, стиснув руку на серебряной рукояти меча* [1, с. 14]. Действие развивается исключительно благодаря поступкам героев, что свойственно романным формам эпоса.

Герой античности перестает быть таковым вне зоны действия олимпийских богов: он становится человеком, наделенным особым набором характеристик, который может положиться только на свои собственные силы. Персонажи Барикко не исключают полностью богов из своей жизни: они молятся, совершают жертвоприношения. Однако данные действия продиктованы скорее религиозной традицией древнегреческого пространства, нежели решающей ролью божественного присутствия в их жизни.

В соответствии с концепцией философии поступка М.М. Бахтина каждый герой романа А. Барикко превращается в «нравственного субъекта» [2, с. 10], который при помощи индивидуальной системы ответственных поступков постепенно утверждает единое бытие текста. Событие бытия романа – пространство Троянской войны, главным действующим лицом которого становятся не противоборствующие войска, а конкретные персонажи, от действий которых зависит бытие войны. Магистральную линию в движении сюжета вслед за Гомером автор отводит образу Ахиллеса, но завершающее действие зависит от Одиссея.

Благодаря тому, что каждая глава романа представлена как песнь / речь отдельного персонажа, читатель слышит историю из разных уст: Елена, Приам, Патрокл, Кормилица, Андромаха и др. Барикко создает роман как мозаику речевых конструкций, что позволяет ему раскрыть характеры персонажей и обозначить центральную тему эпического сказания: роль человеческого поступка в общечеловеческом бытии.

Ахиллес, разгневанный Агамемноном, тоскует по *неистовству боя* [1, с. 16], но данное слово держит. Герой осознает, что его бессмертная

слава деморализует противника, а намеренное неучастие в битвах – вдохновляет. Однако Ахилл несокрушим, он верен завету матери: *Будь тверд в своем гневе и смирной жажду войны* [1, с. 16]. Для других, друзей Ахилла и всего ахейского войска, гнев героя – событие катастрофическое, резко меняющее ход событий. Агамемнону никогда бы не удалось вымолить прощения героя, если бы не смерть другого – друга Патрокла, ибо долг мщения сильнее минутного гнева.

Каждый из героев не только наделен правом быть Гомером в романе, но и иметь внутренний голос. Во второй главе Терсит, *безобразнейший из ахейцев* [1, с. 18], делится своим знанием: *Война – это страсть стариков, посылающих в бой молодых*. И повествует герой о Несторе, о его власти над Агамемноном, о его персональном желании длить войну и и множить жертвы, ибо бой для мужчины *слаще дома* [1, с. 23]. Отражение подобного взгляда на войну проникает в текст романа: *Мы остановились у реки перед Троей. Тысячи воинов, как весенние цветы, усеяли долину. Мы все хотели одного: кровавого боя* [1, с. 24].

Алессандро Барикко показывает гомеровскую историю не как историю только войны, но как личную битву каждого героя за обладание славой через захват Трои и возвращение Елены Троянской – символа красоты. Индивидуальный поступок решает также проблему «свой» / «чужой»: в главе, описывающей смерть Гектора, Елена названа Аргивской, что подчеркивает роль данных событий как переломных в контексте войны. Философия поступка героя романа Барикко – стремление подчинить мир своим законам, истребив чужого, – это философия войны, чуждая размышлениям о человеческих взаимоотношениях.

Алессандро Барикко, адаптируя текст для читателя XXI века, говорит и о проблемах третьего тысячелетия. Война и мир – вот главный вопрос человечества сегодня, несмотря на скорбную историю военных действий во все времена. Автор восхищен гомеровским эпосом, герои Гомера и Барикко сближаются мыслью о мире, но если для античного героя война – это данность и необходимость, это способ утверждения «я» в мире ценностей, то целостность персонажей итальянского автора достигается благодаря их внутреннему стремлению к миру. Особого внимания заслуживает тот факт, что текст Гомера завершается смертью Гектора, торжеством Ахилла и скорбью Приама, текст Барикко – падением Трои – пусть и жестоким, кровавым, но установлением мира.

Рецепция античного кода актуальна сегодня, Барикко пишет: «*Илиаду*» необходимо читать в нужный момент. И если, как довелось это мне, «переписывать ее», то вовемя: в годы войны» [1, с. 151]. Роман

итальянского писателя вышел в свет одиннадцать лет назад, но в наши дни его магистральная тема звучит не менее остро.

По мысли Алессандро Барикко, нашедшей свое выражение в послесловии «Другая красота. Заметки о войне», «Илиада» – это «памятник войне» [1, с. 151], сохранившийся лишь потому, что поэма воспекает воюющее человечество. Однако произведение Гомера не лишено и мотива стремления к миру, наиболее ярко проявившегося в женских образах.

Война – двигатель поступков героев поэмы, и в тексте Барикко Ахилл также тоскует по неистовству боя, Патрокл и Гектор наслаждаются битвой. Благодаря войне человеку становится доступна красота: тысячелетиями война воспринималась людьми «как условие, при котором ключ к жизни – красота – начинал бить со всей мощью» [1, с. 156].

«Илиада» Барикко – иллюстрация красивого ада войны, без вездесущего присутствия богов-кукловодов – роман о человеке на войне, о битве за красоту и во имя красоты, роман, с помощью подтекста призывающий обрести новый путь утверждения бытия. Не случайно Одиссей показан в последних строках романа убитым скорбью о жертвах десятилетней войны. Обретение красоты не должно превращаться в ад, прикрывающийся высокими идеалами.

А. Барикко предлагает человеку отправиться на поиски иного метода создания красоты – без войны: «Мы должны научиться изменять свою жизнь, не отнимая ее у другого; находить свои этические ориентиры, не отправляясь искать их на пороге смерти» [1, с. 157]. Писатель верит в силу слова, способного вернуть миру истинную гармонию, что, несомненно, отсылает нас к другому не менее значительному коду – христианскому: «Мы должны показать, что в состоянии осветить мрак существования, не прибегая к военному огню. И придать вещам глубокий смысл, не вынося его на слепящий свет смерти» [1, с. 157].

Античный код несет в себе глубочайшую смысловую нагрузку, требует вдумчивого обращения и талантливой рецепции. Алессандро Барикко не разрушает гомеровский эпос, но заставляет его говорить в иных плоскостях: построение романа напоминает хор голосов, у каждого из которых своя партия, своя возможность примерить маску Гомера и поведать об истинном положении вещей. Этим, на наш взгляд, можно объяснить вынесение имени древнегреческого певца в заглавие произведения современной литературы.

А. Барикко представляет «Илиаду» как философскую историю об эфемерности красоты войны и тоске по тишине мира. Автор использует

древнюю песнь как увеличительное стекло: войну до сих пор не воспринимают как абсолютное зло, в ней черпают красоту бытия – долго ли человечество сможет следовать по столь жестокому и антигуманному пути утверждения ценностной картины мира?

Список литературы

5. Барикко А. Гомер. Илиада. / Пер. Е. Кисловой. – СПб.: Азбука, 2013. 160 с.
6. Бахтин М.М. К философии поступка. / М.М. Бахтин *Философская эстетика 1920-х годов*. Собр. соч. в 7 т. Т. 1. – М.: Русские словари, 2003. 957 с.
7. Чумаков С.Н. Гомер и Барикко, или Как сегодня сделать «Илиаду» / В сб.: *Современная литература: поэтика и нравственная философия*. / Под ред. А.В. Татаринова. – Краснодар, 2010. С. 6–14.

**PHILOSOPHY OF THE ACT OF THE ANCIENT HERO
IN THE NOVEL ALESSANDRO BARICCO «HOMER. ILIAD»**

I. Monhbat

This article is devoted to the reception of the ancient code in Alessandro Baricco's novel «Homer. Iliad». The purpose of research is using the category "act" plan to reflect the transformation of the ancient epic in contemporary literature. The analysis was performed using comparative comparative and hermeneutical methods. In the interpretation of a literary text and consideration of the philosophy of act of heroes of the text we have shown how the author, deliberately excluding from the plot works of major and minor characters. Baricco leads the reader to the idea of the primacy of individual act of in approving the event of being in the world. Every detail of the text is the embodiment of the intention of the writer: an appeal to the creation of another human beauty without war.

Keywords: philosophy of the act, the ancient code, the beauty, the event being

**1.15. ПОЛЕМИКА О РОЛИ АНТИЧНОСТИ
В УНИВЕРСИТЕТАХ США В КОНЦЕ XX ВЕКА**

© *О. Ю. Аncyферова*

Цель раздела – проанализировать два популярных американских текста рубежа 1980–90-х гг., не связанных явно друг с другом, – книгу А. Блума «Закат американского разума» и популярный триллер Д. Тартт «Гайная история». Тексты рассматриваются как выраженные разными культурными практиками идеологические позиции о роли античного наследия в университетском образовании

и умонастроении современного американского студенчества. Теории Р. Барта о наличии в любом произведении скрытых смыслов, не входящих в его интенциональную структуру и обусловленных тем, что любой текст впитан в бесконечную ткань культуры, дают методологическую возможность для проведения подобного компаративного анализа. Беллетристическая книга Тартт соотносится с научным текстом Блума одновременно как яркая иллюстрация к тезису последнего о духовном оскудении современного студенчества и как трикстерская травестия этого тезиса.

Ключевые слова: античная традиция, «культурные войны», бестселлер, университетский роман, социальное бессознательное, гетерогенность постмодернистской культуры, интеллектуальный упадок американского студенчества, кризис гуманитарной мысли, массовая культура, травестирование.

Два последних десятилетия XX века в гуманитарно-образовательной мысли США были отмечены полемическим переосмыслением роли классики и античного наследия в университетском преподавании. Осененные влиянием постструктурализма, 1980–90-е годы вошли в историю американского образования как период «культурных войн» – ожесточенных идеологических споров о том, чьи интересы должны быть приоритетно представлены в культурно-образовательном пространстве, где многие социальные, гендерные и этнические группы не имели своего голоса. Колоссальный резонанс, который получили эти, казалось бы, далекие от повседневной жизни большей части населения США проблемы, М. Гронас вполне обоснованно объясняет спецификой американского идеологического поля: «Скапливающаяся социальная энергия не находит приложения в областях реальной экономики и «большой политики» и выплескивается в сферу символической войны, войны дефиниций, этнического и культурного конфликта» [1]. Это значительно повышает роль вузов в общественном сознании (что косвенно отразилось, в частности, в новом расцвете «университетского романа» в США в последние десятилетия XX века) и придает чисто гуманитарным спорам о содержании высшего образования значение, далеко выходящее за стены университетских аудиторий. О градусе этой полемики и ее действительно широком характере свидетельствует не только большое количество научных и научно-публицистических работ, посвященных кризису американской университетской гуманитаристики (названия многих приводит М. Гронас в своей статье [1]), но и то, что размышления о меняющейся роли античного наследия косвенно отразились и в художественных произведениях об университетской жизни США.

В накаленной атмосфере рубежа 1980–90-х может быть услышан любопытный, скорее всего непреднамеренный, диалог между первой

ласточкой «культурных войн», полемической книгой маститого американского социолога, философа и специалиста по античности Аллана Блума «Закат американской мысли: как современное высшее образование предало демократию и ограбило души студентов» (1987) [2] и дебютным романом двадцатидевятилетней писательницы Донны Тартт «Тайная история» (1992) [3; 4], который она начала писать в 1984 г., будучи второкурсницей отделения классической филологии одного из американских колледжей. Речь в романе идет о групповом преступлении, которое совершают студенты из элитарной группы филологов-классиков. Их объединило и крепко связало совместное изучение античной литературы и преклонение перед ее преподавателем Джулианом Морроу, а почвой для совершенного двойного убийства становится... погружение в античную культуру. Вернее – попытка испытать на себе доступные античному человеку средства приобщения к божеству или, говоря более современным языком, – древние способы расширения сознания. В попытке воссоздать дионисийские ритуалы студенты случайно убивают человека и, чтобы замести следы, принуждены убрать одного из одноклассиков, который начинает шантажировать их, узнав о преступлении.

Эти два сочинения принадлежат к совершенно разным регистрам словесности, к разным культурным практикам: «Закат американской мысли» – фундаментальная научная монография, а «Тайная история» – университетский роман-триллер, обнаруживающий многие черты «нуарной» эстетики и популярной литературы. Даже их статус бестселлеров сильно различается: книга Блума неожиданно стала интеллектуальным бестселлером, четыре месяца занимала первую позицию в списке лучших нехудожественных книг по версии «Нью-Йорк Таймс»; это научное издание в твердой обложке было распродано в количестве полумиллиона экземпляров. Роман Тартт стал бестселлером сразу же после первого издания тиражом в 75 000 экземпляров (что явно превосходило обычную практику выпускать дебютные книги тиражом 10.000) и сохраняет этот статус долгие годы, будучи переведен уже на 24 языка, включая русский (книга А. Блума существует на русском только в форме научного реферата [5]). Главное, что позволяет сопоставить столь различных авторов, – это их глубинный интерес к античному наследию и осмысление его современной рецепции молодежью.

Среди разнообразных и значимых научных достижений Аллана Блума (1930–1992) отметим выпущенный им в 1968 г. комментированный перевод «Государства» Платона, предпринятый, чтобы очистить

платоновский текст от «христианских напластований» [6, р. 106]. Для него платоновское «Государство» — «самая выдающаяся книга об образовании < *the book on education* » (курсив автора. – О.А.)», потому что в ней наилучшим образом объясняется мой человеческий и преподавательский опыт» [2, р.12]. Среди научных и идейных авторитетов Аллана Блума – Сократ, Ницше, Руссо. Опираясь на эту духовную традицию, он и рассуждает о причинах того, почему в такой удручающей ситуации оказалось высшее образование США. С его точки зрения, релятивизм мышления, поощряемый современными философами и приводящий к открытости и незавершенности любого суждения, парадоксальным образом приводит к «ограниченности» («закату, «закрытию») мыслительных навыков современной молодежи.

Эпиграфы к первой части романа Тартт взяты из «Государства» Платона и из работ Фридриха Ницше. Начинаящая писательница очевидным образом воспитана на том же круге авторов и тех же течениях мысли, что так ценны для Блума. «Так давай же уделим беседе добрую толику времени, и речь у нас пойдет о воспитании наших героев. (Платон. Государство, книга II)» [4], – цитирует Тартт античного мудреца, словно бы намекая на возможное дидактическое прочтение своей книги только для того, чтобы самым безжалостным образом травестировать платоновский тезис сюжетным развитием романа.

Многие суждения А. Блума, возможно, отмечены полемическими переклестами. Само заглавие книги несет в себе некое внутреннее противоречие, ибо «американский разум», «закат» которого с горечью констатирует Блум, является у ученого исключительно и всецело производным от европейской мысли. В нашем контексте размышления А. Блума обретают особую историко-литературную ценность как документ ключевой для своего времени полемики, затронувшей, так или иначе, самые различные культурные практики. Демонстрируя глубину историко-философского анализа, А. Блум определяет генезис и внутренне противоречивую природу трансформаций в университетском каноне, вызванных мультикультурализмом: «Только у западных наций, которые складывались под влиянием греческой философии, наблюдается некая склонность сомневаться в тождестве между благом и собственной сущностью. Изучая другие культуры, мы не можем не заметить, что каждая из них не только отдает предпочтение самой себе, но и убеждена в своем превосходстве перед другими – а это позиция прямо противоположная той, какую мы хотим воспитать у наших студентов, приобщая их к другим <вне-Западным> культурам» [2, р. 36]. А. Блум проецирует свои

размышления о размывании былых культурных и этических ценностей на античность, которая остается для него идеальным горизонтом: «...Сегодня почва, в которую университетское образование могло бы пустить свои корни, отличается неимоверной скудостью, куда-то испарился энтузиазм и любознательность Главкона из «Государства» Платона, когда *эрос* <здесь: стремление к идеалу в высшей красоте и в вечной полноте бытия. – О.А.> сулил юноше бесконечные наслаждения, в осуществлении которых он не сомневался и для овладения которыми он искал учителя. Сегодня гораздо сложнее найти связующее звено между классическими книгами и повседневными потребностями наших студентов» [2, р. 61].

Профессор Блум задает своим ученикам вопросы о том, как они понимают зло. «Ответ следовал незамедлительно: Гитлер (Сталина почти не вспоминали) <...> И всё. Они не имеют представление о том, что такое зло, они сомневаются в самом его существовании. Гитлер — это просто еще одна абстракция, имя, которым можно заполнить пустую категорию. Живя в мире, где совершаются самые ужасные вещи, и сталкиваясь на улицах с самыми зверскими преступлениями, они просто игнорируют их. Возможно, они полагают, что плохие поступки совершаются людьми, которые, пройдя хорошую терапию, никогда не совершат их снова, другими словами, — что есть плохие деяния, но нет плохих людей. В их комедии нет *Inferno*» [2, р. 67]. Этот абрис существования «за пределами добра и зла» полностью совпадает с духовной ситуацией героев Тартт, доведенной ею, однако, до криминальной крайности.

Отдельную главу посвящает А. Блум рок-музыке, особое внимание уделяя ее раскрепощающему воздействию: «Рок-музыка становится источником несвоевременного экстаза, и, в этом отношении, она сродни наркотикам, с которыми неразрывно связана. Она искусственным образом вызывает крайне возбужденное состояние, которое могло бы быть естественным результатом самых больших свершений — победы в справедливой войне, взаимной любви, творческого достижения, религиозного поклонения и обретения истины. Без малейших усилий, без малейшего таланта, без выдающихся достоинств, без тренировок любой и каждый получает право пользоваться плодами этого удовольствия. Из своего опыта общения со студентами, прошедшими через наркотики, знаю, что преодолев наркозависимость, они вряд ли могут испытывать былой энтузиазм или большие надежды. Жизнь их как будто теряет цвет, и они видят все в черно-белом цвете. Удовольствие, которое они испытали в

начале своей жизни, было настолько острым, что они уже больше не ищут его, они вообще не видят перед собой никакой цели. Они могут вести правильную жизнь, но это будет только сухое, рутинное существование. Их энергия исчерпана, и чем бы они ни занимались в жизни, она для них обернется только *жизнедеятельностью*. В то время как либеральное образование должно поддерживать веру в то, что добродетельная жизнь – это жизнь, приносящая удовольствие, и что самая добродетельная жизнь – это жизнь, приносящая самое полное удовольствие» [2, р. 80]. В конце главы о влиянии рок-музыки на студентов Блум резюмирует: «Пока у них в ушах наушники от плеера, они не могут слышать того, что может им сказать великая традиция. А после долгого слушания музыки, когда вынимаются из ушей наушники, оказывается, что они совсем оглохли» [2, р. 81].

Герои Тартт, по сути, воспроизводят траекторию, так хорошо и точно вычерченную А. Блумом: они демонстрируют полную нравственную глухоту; они тоже мечтали достичь апогея удовольствия, – но своим путем: приобщившись к древним вакханалиям. Их мир также теряет многоцветность и смысл после возвращения к рутинной жизни. Вот только трикстерской иронией по отношению к блумовской апологии великой традиции выглядит то, что источником этого желания преодолеть «принцип реальности» для героев Тартт становится не рок-музыка, не наркотики, а античная культура, а их черный цвет, их «нуар», становится цветом преступления. Тартт в свойственной для ее «готической прозы» манере сопрягает основную сюжетную ситуацию с насилием: ее герои проявляют еще более зловещую форму нравственной эрозии, чем та, которую описывает А. Блум.

Автор «Заката американского разума» вспоминает об одном эпизоде, который стал для него откровением. Серьезное чтение Платона, по его наблюдениям, почти всегда побуждает студентов к искренности, заставляет их выйти за рамки привычных стереотипов. И вот в одной из таких бесед он спросил студентку о том, почему теперешние молодые люди, имея превосходное образование и все предпосылки для успешной карьеры, часто не могут выбрать что-то одно и проводят свою жизнь в бессмысленных поисках. Ответ студентки изумил Блума: «Это из-за страха ядерной войны» [2, р. 83]. Далее он комментирует: «Их отношение к жизни отмечено удивительной апатией, отсутствием желания задуматься о перспективах, но это качество с равным успехом можно приписать отсутствию фронта, который уже не препятствует завоеванию Дикого Запада, смерти Бога или страху перед ядерной угрозой.

<...> Умение выжить заняло место героизма в их сознании. <...> Это порождает новую степень разобщенности, которая не оставляет молодым людям иной альтернативы, кроме как уйти в мир собственных интересов. Какие-то внешние вещи, которые требовали бы их внимания и проявления чувств, просто не существуют <...> Америка переживается ими не как совместный проект, но как некая модель существования, где все люди сугубо индивидуализированы, где все они брошены на произвол» [2, р. 84–85]. С горькой иронией А. Блум пишет: «Единственный общий проект, который владеет воображением молодых, – это покорение космоса, который, как известно, пуст» [2, р.86]. Именно духовная самоизоляция выступает почвой, на которой произрастают замыслы героев Тартт.

А. Блум не приемлет новых форм взаимоотношений между студентами, легализованных сексуальной революцией. «Теперь они не говорят, что влюблены друг в друга: у них «отношения»» [2, р. 124]. Уподобляя бесстрастно меняющихся партнеров молодых людей роботам, он пишет: «В тех возможностях сексуальных отношений, которые актуализируют сегодняшние студенты, для меня нет ничего особенно нового. Но полная выключенность страсти, надежды, отчаяния, ощущения нераздельности любви и смерти для меня непостижима. Когда я вижу, как молодая пара, прожившая совместно все годы учебы в колледже, расстаётся, обменявшись рукопожатием, чтобы отправиться в большую жизнь, я просто впадаю в ступор» [2, р. 123]. Вряд ли стоит оспаривать диагноз А. Блума: «Эрос наших студентов неполноценен. Это не священное безумие, которое воспевал Сократ; не соблазнительное чувство неполноты, которое вызывает об удовлетворении <...> Это не Эрос, который требует отваги от своих приверженцев...» [2, р. 133]. Студенты-герои Тартт, с одной стороны, отличаются от «бесстрастных роботов», которых описывает А. Блум. Они готовы совершить нечто необычное, выйти за границы общепринятого. Они стремятся «испытать священное безумие», они, безусловно, по-своему ситуативно отважны. Однако это приводит к непредсказуемым последствиям...

В былые годы «поступавшие в университет студенты отличались физической и духовной девственностью, чтобы покончить с нею за время учебы <...> Они болезненно жаждали чего-то, не сознавая полностью, к чему они стремятся, какую форму это все примет и что это все для них значит. Диапазон желаний, порожденных этим стремлением, простирался от проституток до чтения Платона и обратно, от криминального до возвышенного (sublime)... Практически все, что они читали

по гуманитарным и социологическим предметам, помогало им разобраться в источнике этой боли и учило, как ее исцелить» [2, р. 136]. В главе под показательным заглавием «Наше невежество» А. Блум разбирает «Смерь в Венеции» Томаса Манна (одну из самых популярных новелл среди многих поколений американского студенчества, которое восприняло ее как ранний манифест сексуальной революции [2, р. 230, 231]). «Сексуальная интерпретация искусства и религии, столь искусно выполненная Ницше, а за ним – менее искусно, но более популярно Фрейдом, – оказала развращающее влияние на американцев. В сексуальной сублимации они на первое место ставили секс, а не возвышенное (sublime)» [2, р. 232]. В контексте этих размышлений Блума о категории *возвышенного* вспомним, что в романе Д. Тартт Джулиан Морроу начинает свои занятия в своей элитарной группе по классической филологии фразой: *Надеюсь, мы все готовы покинуть этот мир видимостей и вступить в мир Возвышенного? (I hope we're all ready to leave the phenomenal world, and enter into the sublime? [3, р. 54]).*

Примечателен еще один контекст, в котором у А. Блума упоминается категория *возвышенного*: «Недостаток образованности просто приводит к тому, что студенты ищут знания там, где ими легко овладеть, не различая между возвышенным (the sublime) и хламом, между откровением и пропагандой» [2, р. 64]. Любопытно, что сохранность интеллектуальной дерзновенности среди студентов А. Блум связывает с немногими избранными: «Только готовые пойти на риск и поверить в невероятное сегодня годятся для овладения книжным знанием (fit for a bookish adventure)» [2, р. 64–64]. Станным и причудливым образом это перекликается со зловещим, но порожденным именно книжной ученостью дерзновенным «приключением» молодых героев Д. Тартт, отмеченных печатью интеллектуального избранничества.

Вторая часть книги А. Блума называется «Нигилизм: американский стиль». Здесь он обрисовывает господствующее умонастроение в американском обществе, прослеживая, как и во всех других случаях, его европейские истоки: «Поиски, начатые Одиссеем и продолжавшиеся более трех тысяч лет, зашли в тупик и закончились выводом о том, что искать нечего. Это сомнительное суждение впервые сформулировал Ницше, провозгласив смерть бога. Добро и зло в первый раз стали относительными ценностями, которых может быть тысячи, и ни одна из которых не имеет рационального или объективного преимущества перед другими <...> Философский образ жизни стал просто опасен. Короче говоря, Ницше с убийственной серьезностью сообщил современному

человеку, что тот падает в бездну нигилизма» [2, р. 143]. А. Блум также вспоминает, что ницшеанская философия культуры началась с наблюдения о том, что «разделить чувство священного (shared sense of sacred) есть самый верный путь к познанию культуры» [2, р. 204]. То, что делают герои Тартт, быть может, в самом примитивном смысле слов, но сводится именно к попытке «разделить чувство священного» с древними, познать их бога.

Об инфантилизме современного студенчества в его поисках ответов на основные вопросы бытия и о роли в этих поисках гуманитарных дисциплин А. Блум размышляет: «Есть основополагающие вопросы, которые часто задают дети: есть ли Бог? существует ли свобода? неизбежно ли наказание за плохие поступки? есть ли знание? что такое хорошее общество? Раньше ими занимались естественные науки и философия. Но сейчас взрослые слишком заняты на работе, и дети предоставлены самим себе в детском саду под названием «гуманитарные факультеты». Споры, которые там ведутся, не имеют никакого отзвука во взрослом мире» [2, р. 372]. Герои Д. Тартт, не наделенные автором глубиной рефлексирующей мысли, не формулируют столь четко свои внутренние запросы. Однако если выйти за пределы эмпирической текстовой реальности и посмотреть на их «искания» с точки зрения не сформулированной в романе, но подспудно ощущаемой героями неудовлетворенности наличным бытием, то мы придем именно к этим вопросам.

А. Блум вспоминает об изменениях в образовательной парадигме, выпавшие на его долю: «Есть огромная разница между тем, что некогда говорили преподаватели: —Вы должны научиться смотреть на мир глазами Гомера и Шекспира», — и тем, что они говорят сейчас: —Гомер и Шекспир затрагивают ряд вопросов, которые будут полезны вам и обогатят ваше знание о мире». При первом подходе студенты призваны были, благодаря литературе, открыть для себя новый опыт и заново переосмыслить старый; при втором, студенты вольны использовать книги, как им заблагорассудится» [2, р. 374].

Как же определить природу очевидных переключек между книгой Аллана Блума и триллером Донны Тартт? Где искать истоки этих переключек? Мы разделяем убеждение Ролана Барта о наличии в любом произведении скрытых смыслов, не входящих в его интенциональную структуру и обусловленных тем, что любой текст, будучи вплетен в бесконечную ткань культуры, содержит в себе культурные коды, не явные для самого автора, но отражающие «социальное бессознательное»

[см.: 7, с. 145, 149]. Такая позиция дает методологическую возможность для проведения подобного компаративного анализа.

Общая социокультурная ситуация, описанная в этой статье, когда релятивистской ревизии подвергаются многие этические ценности и значение великих книг теряет свою бесспорность, породило у пятидесятилетнего университетского профессора Аллана Блума горько-саркастическую книгу-размышление о философских истоках нынешнего духовного кризиса. Её автор говорит, в сущности, о том, насколько далека от интересов современного студенчества великая традиция античной классической мысли. Недавняя студентка, двадцатидевятилетняя Донна Тартт фокусирует внимание читателя на экзотическом преступлении, источником которого становится желание современных студентов пропустить через себя опыт дионисийских ритуалов. Вряд ли, сочиняя свою книгу, Тартт вдохновлялась спорами университетских профессоров о роли классического канона. Было бы некоторой натяжкой видеть в «Тайной истории» непосредственный отклик на книгу А. Блума. Однако контекстуальное прочтение этих двух книг позволяет рассмотреть их как высказывания об одних и тех же насущных проблемах. С одной стороны, Д. Тартт ярко иллюстрирует суждения А. Блума о пустоте существования современного студенчества, его духовном оскудении. С другой стороны, та модель отношения к античности, которую она выстраивает в своем романе, подрывает ностальгию А. Блума о воспитательном значении великой традиции и наводит на мысль, что нет великих традиций, но есть традиции, которым находится плохое или хорошее применение. Опровергая один тезис А. Блума, Д. Тартт, по сути дела, подтверждает другой: о том, что современное преподавание литературы учит студентов использовать книги, как им заблагорассудится. Герои Тартт, студенты восьмидесятых, демонстрируя свою полную поглощенность античностью – главным предметом своего изучения и интереса, выбирают из культуры древних то, что для них более всего ценно, – особый способ расширения сознания, что коррелирует, конечно и с поисками себя, и с поисками нового духовного опыта. Однако криминальная подоплека истории юных эллинофилов, сведение ими своего существования к *саморазрушению*, вместо *самосовершенствования*, подтверждает худшие опасения А. Блума. И книга Д. Тартт, возможно, помимо воли автора, становится не только репликой в полемике о рецепции античного наследия современными американскими студентами, но и своего рода макабрической попыткой восстановить связь с великой традицией. Таким образом, Д. Тартт по сути травестирует

идеологическую позицию А. Блума, то сближаясь с ней, то подрывая ее, трикстерски пересмеивая ее.

Все это в высшей степени характерно для ситуации постмодернизма, в которую обе рассмотренные книги вписываются и хронологически и онтологически. Природу смоделированного нами диалога между философского-социологическим текстом А. Блума и беллетристическим опусом Д. Тартт помогают определить наблюдения Линды Хатчен, относящиеся к 1988 году: «Постмодернизм учит, что все культурные практики основаны на идеологическом субстрате, который открывает для них самую возможность выработки смыслов. Искусство, таким образом, работает на стыке противоречий между саморефлексивностью и исторической почвой, его породившей.<...> Программно противоречивая постмодернистская культура... одновременно использует конвенции дискурса и подрывает их. Она знает о себе то, что ей не избежать причастности к экономической (поздний капитализм) и идеологической (либеральный гуманизм) доминантам своего времени. Вне этой культуры ничего нет. Она может оспаривать что-то только изнутри себя самой» [8]. Итак, постмодернистская культура, по мнению Л. Хатчен, принимает свои собственные вызовы, отвечает на вопрошания, которые сама и порождает, полемизирует сама с собой, сохраняя и обеспечивая тем самым свою конститутивную противоречивость. Такое видение постмодернистской культурной ситуации позволяет нам на равных сопоставить различные культурные практики, выявить их идеологические доминанты, проследить осцилляции в осмыслении одного и того же явления социокультурной реальности, парадоксальным образом сочетающие ностальгический возврат к великим культурным традициям с подсознательным травестийным началом.

Список литературы

1. Гронас М. Диссенсус. Война за канон в американской академии 80—90-х годов// Новое литературное обозрение. 2001. № 51. [Электронный ресурс].— Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2001/51/gronas.html> (дата обращения 27.03.2015).
2. Bloom A. The Closing of the American Mind/How Higher Education Has Failed Democracy and Impoverished the Souls of Today's Students. New York: Simon&Schuster Inc., 1987. 380p. [Электронный ресурс].— Режим доступа: <http://iwcenglish1.typepad.com/documents/14434540-the-closing-of-the-american-mind.pdf> (дата обращения 27.03.2015).
3. Tartt D. The Secret History. New York: Alfred Knopf, Inc., 1992. 524 p.

4. Тартт Д. Тайная история. Роман / Пер. с англ. Д. Бородкина, Н. Ленцман. — М.: Иностранка, 2008. — 704 с. [Электронный ресурс].— Режим доступа: <http://www.litmir.net/br/?b=118594> (дата обращения 27.03.2105).

5. Н. Т. Апокалипсис профессора Блума (реферат книги: Allan Bloom. *The Closing of the American Mind*. N.-Y.: Simon and Schuster, 1987.) [Электронный ресурс].— Режим доступа: <http://modernproblems.org.ru/education/56-bloom.html> (дата обращения 27.03.2015).

6. Bloom A. *The Political Philosopher in a Democratic Society*// Bloom A. *Giants and Dwarfs: Essays, 1960–1990*. New York: Simon& Schuster, 1990. 400p.

7. Косиков Г. К. От структурализма к постструктурализму. М.: «Рудомино», 1998. 192с.

8. Hutcheon L. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York; London: Routledge, 1996. 283 p.

CONTROVERSY OVER TEACHING THE ANTIQUE LITERATURE AT AMERICAN UNIVERSITIES AT THE TURN OF 1990S

O.Yu. Antsyferova

Two popular American texts written at the turn of 1990s – *«The Closing of American Mind»* (1987) by Allan Bloom and *«The Secret History»* (1992) by Donna Tartt are analyzed comparatively as documents of the controversy about the role of the Classic tradition in the university education and its meaning for contemporary students. Theories of Roland Barthes allow to view the two texts generated by different cultural practices as expression of how the dominating discourse is simultaneously lamented over and subverted in the given sociocultural situation. Donna Tartt’s book is considered to be both a graphic illustration of Bloom’s key concept of impoverishment of students’ souls and a cruel parody of it, giving an example of how postmodern culture “uses and abuses the conventions of discourse” (Linda Hutcheon).

Keywords: Classic tradition, “cultural wars”, bestseller, academic novel, social subconscious, heterogeneity of Postmodern culture, impoverishment of American students’ mind, crisis of Humanities, mass culture, parody.

1.16. ТРОЯНСКИЙ МИФ В РОМАНАХ ПРИНЫ ИЗМАЙЛОВОЙ

© *С.В. Шешунова*

Цель раздела – рассмотреть особенности рецепции Троянского мифа в литературе XXI века. Материалом исследования послужили романы И.А. Измайловой «Троя», «Царь Гектор» и др., которые сопоставляются с романами «Троя» Д. Геммела, «Песнь о Трое» К. Маккалоу, «Елена Троянская» М. Джордж, «Одиссей, сын Лаэрта» Г.Л. Олди и «Диомед, сын Тидея» А. Валентинова. В

работе использован сравнительно-типологический метод с элементами историко-литературного анализа, а также метод целостного анализа художественного произведения. От других современных произведений, повествующих о Троянской войне, сюжет Измайловой резко отличается счастливой развязкой, а также изображением Ахилла в качестве идеального героя. Автор приходит к выводу, что романы Ирины Измайловой о Трое совмещают черты таких жанров массовой литературы, как альтернативная история и «розовый роман» в его христианской разновидности.

Ключевые слова: Троянский миф, жанр, альтернативная история, розовый роман.

История Троянской войны, которая стала одной из популярных тем европейской литературы уже к концу XII столетия [1, с. 147], до сих пор порождает множество беллетристических переложений. Писатели прошлых веков свободно обращались с завязкой и развитием известных сюжетных линий, с мотивировкой поведения персонажей и оценками их поступков, но не изменяли развязку. Современные романисты то и дело завершают судьбы героев непривычным образом. Пример тому – трилогия Дэвида Геммела (David Andrew Gemmell) «Троя» (Troj), в которую входят романы «Повелитель Серебряного лука» (Lord of the Silver Bow, 2005), «Грозовой щит» (The Shield of Thunder, 2006) и «Падение царей» (Fall of Kings, 2007); здесь Елена при взятии города кончает с собой, а Андромаха уплывает со своим давним возлюбленным Энеем. В дилогии Андрея Валентинова (псевдоним Андрея Шмалько) «Диомед, сын Тидея» (2000) Одиссей с опустошенной душой доживает свои дни у Энея, так как Пенелопа ему не верна. В романе «Одиссей, сын Лаэрта» (2000) Генри Лайона Олди (псевдоним Дмитрия Громова и Олега Ладыженского) Одиссей убивает Ахилла.

Представляется, что изменение развязки мифа стало в начале XXI века одним из трендов. Эта тенденция доведена до предела в романах Ирины Измайловой (род. 1950), первый из которых появился в 2004 г. под названием «Троя» [2] и переиздавался сначала под заглавием «Тени Троянской войны» [3], а затем в виде двух отдельных романов [4; 5]; продолжением стали «Царь Гектор» [6] и «Возвращение троянцев» [7]. Из-за своей речевой стереотипности и штампованной образности эти сочинения должны быть отнесены к массовой литературе [8, с. 69, 286–287], однако интересны тем, что оригинальным образом сочетают в себе слагаемые совершенно разных жанров.

Во-первых, это жанр альтернативной истории. Современный историк случайно становится обладателем древних пергаментных свитков и,

занявшись их расшифровкой вместе со своим профессором, обнаруживает в них иную версию Троянской войны. Композиционную рамку составляет описание реакций профессора, молодого историка и его жены на постепенно переводимые части рукописи, причем окружающим их увлечение непонятно: *А чего ты плачешь-то, что случилось? Ой! Кого убили?! Какого Гектора? Я его знаю? Это, что ли, тот армянин с твоего курса? Так он вроде Геворк...* [2, с. 137]. Альтернативность данной истории состоит в том, что изображенные в ней известные события (поединки Ахилла с Гектором и Пентесилеей, приезд Приама в ахейский лагерь за телом сына, гибель Ахилла от попавшей в ногу стрелы, взятие и разрушение Трои и т. д.) имеют нетрадиционные последствия. В финале Ахилл и Гектор, пережив смертельные ранения, счастливо живут со своими семьями в заново отстроенной и процветающей Трое, причем у Ахилла с Пентесилеей семь детей, а у Гектора с Андромахой – восемь. Столь вопиющее расхождение с античным сюжетом получает в тексте идейное обоснование: обсуждая рукопись, профессор заявляет, что сохраняется обычно трагическая версия; так уж устроен человек – втайне мечтает прочесть хороший конец, но уверяет себя и других, что лишь трагедия есть правда жизни. *Так мы и клеветаем на жизнь...* [6, с. 43].

Заметим, что идея примирения Ахилла и Гектора вдохновляла и других авторов. В романе Колин Маккалоу (Colleen McCullough) «Песнь о Трое» (The Song of Troy, 1998) герои перед поединком держатся за руки. *Я любил его намного больше, чем самого себя, больше, чем Патрокла, или Брисеиду, или отца, ибо он был я сам в другом теле,* – утверждает Ахилл, от лица которого идет повествование в этой части. – *Но кровь, которая нас разделяет, нельзя смыть* [9, с. 446]. Убив Гектора, герой чувствует душевную боль: *Как же он был красив, мой троянский близнец, моя лучшая половина. И как я скорбел о его кончине* [9, с. 449], однако поступает с телом противника так же, как у Гомера, чтобы заглушить свою печаль о Патрокле. В изображении Геммела ахейцы во время того же поединка нарушили правила честного боя, *и Гектор с Ахиллом, не раздумывая, встали спина к спине, чтобы их встретить* [10, с. 407], в результате чего Гектор умирает от ран через несколько секунд после Ахилла, последним движением оказав ему воинские почести. Но в данных эпизодах симпатия соединяет героев лишь на несколько минут, не предотвращая их гибели, тогда как у Измайловой они навсегда становятся ближайшими друзьями.

Во-вторых, повествование Измайловой о Трое имеет черты жанра, который называют «дамским романом» или «розовым романом» (по

аналогии с французским «roman rose»), а в англоязычной терминологии именуют «romance novel» или просто «romance» [11, с. 303]. Правда, в этом виде беллетристики принято избегать изображения войн [11, с. 308], однако у Измайловой нарушение данного запрета компенсируется соблюдением иных жанровых условий. Главное из них – безоблачно счастливый финал, показанный «преимущественно из перспективы героини-женщины» [12, с. 27]. Добродетель (герои и их помощники) и злодейство (персонажи, мешающие счастью героев) получают по заслугам, и «к концу романа героиня обязательно достигает идеального для нее счастья навсегда» [8, с. 329; 11, с. 311]. Именно так у Измайловой, вопреки мифу, завершаются истории Андромахи и Пентесилеи. Поскольку в розовом романе «разрешение любовного конфликта лишено драматизма» [8, с. 361], Неоптолем после возвращения Гектора находит замену своей страстной любви к Андромахе, обретая семейное счастье с ее младшей сестрой. «Счастье навсегда» здесь ждет почти всех женщин: Елену, Хрисеиду и т. д. Счастлива в финале и Гекуба, несмотря на гибель мужа (как и в мифе, Приама убивает Неоптолем при взятии Трои): ее вдовство компенсируется множеством детей и внуков. Другие современные романы о Трое лишают семейного счастья даже тех, кто в мифе его испытал. У Маккалоу знаменитое прощание Гектора с Андромахой переходит в спору, и супруги расстаются в холодном ожесточении [9, с. 375]. В трилогии Геммела Гектор вообще не способен быть мужем, его брак с Андромахой фиктивен, и настоящим отцом Астианакса является Эней (именуемый Гелиоконом). В романе М. Джордж (Margaret George) «Елена Троянская» (Helen of Troy, 2006) столь же фиктивно возобновленное после войны супружество Елены и Менелая: это унылый союз товарищей по душевным и физическим увечьям. Об измене Пенелопы и одинокой старости Одиссея в романе Валентинова уже упоминалось. На этом фоне «розовая» рецепция Измайловой выглядит исключением.

Неоднократно отмечалась структурная близость розового романа и волшебной сказки; в частности, в обоих жанрах сюжетобразующим является мотив тайны рождения [11, с. 311; 8, с. 330]. Именно на этом мотиве основана кульминация романа Измайловой «Троя»: умирающий Парис признается в самозванстве, а подлинным сыном Приама и Гекубы оказывается Ахилл. Как и сказка, «Троя» Измайловой завершается свадебным пиром, собравшим основных персонажей: *За всю жизнь не помню такого веселого пира! – сказал Деифоб* [2, с. 637]. Возвращение Одиссея озаменовано не менее веселым свадебным пиром (герой вы-

дает рабыню Меланто за Алкиноя), в котором наряду с друзьями царя Итаки участвуют бывшие женихи Пенелопы (по контрасту с мифом, в этом повествовании Одиссей убил лишь одного из них, а с другими заключил мир) и десятки их родственников [7, с. 237].

Герои «розовых романов» близки к персонажам сказки по сюжетным функциям. Так, в обоих жанрах присутствует «злая сестра», которая вредит главным героям [11, с. 312]; в «Трое» Измайловой такова Кассандра. Пафос «розового романа» во всем противоположен духу феминизма [11, с. 309]: если в феминистическом романе Кристины Вольф «Кассандра» (1983) именно эта героиня олицетворяет утверждаемые автором ценности, то у Измайловой она закономерно является самым отрицательным персонажем. «Главная героиня розового романа в наибольшей степени аккумулирует в себе сказочный потенциал. В описании её внешности всегда присутствуют указания на необычайную красоту, причем вполне определенного типа: она или блондинка с голубыми глазами, или зеленоглазая и рыжеволосая» [11, с. 312]. В соответствии с этим канонем, Елена у Измайловой – голубоглазая блондинка, Андромаха – рыжеволосая и зеленоглазая; сказочная красота обеих многократно подчеркнута. Между тем в других современных романах о Трое эти героини далеко не всегда хороши собой: у Вольф Андромаха *внешнее скорее невзрачная* [13, с. 112]; Елена у Геммела – женщина с заурядной внешностью, а у Валентинова она к концу войны – сгорбленная старуха, больная и страшная [14, с. 604]. По своему сказочному амплуа героиня розовых романов – «младшая сестра» или «сиротка»; хотя по сюжету она может самостоятельно решать сложные жизненные задачи, в её образе подчеркнута инфантильность, детская невинность [11, с. 312; 15, с. 52–53]. Героини Измайловой таковы независимо от возраста. Пример тому – портрет Андромахи: *Эта строгая прическа... очень шла к прелестному, совсем юному личику двадцатилетней женщины... Тоненькая, хрупкая, вся будто светящаяся, она выглядела лепестком розы... И в ее глазах, обращенных к мужу, было столько радости, восторга, детской неподдельной любви, что потеплело бы и самое холодное сердце* [2, с. 94]. Благоприятное влияние Андромахи на развитие сюжета объясняется в романе именно ее *детской непосредственностью* [2, с. 195] и детским доверием к Ахиллу. Та же детскость подчеркнута во внешности Хрисеиды, которой в данном эпизоде далеко за двадцать: *...редко приходилось видеть у взрослого человека такой простодушный, беззащитно открытый взгляд. <...> Круглое милое личико <...>, трогательные ямочки на щеках* [7, с. 27]. Следующее описание отно-

сится к тридцатисемилетней героине: *Кроткий, как будто безмятежный, взгляд... вместе с нежной бархатистой кожей щек и слегка вздернутым озорным носиком делали Пенелопу похожей на девочку* [7, с. 201].

По контрасту с героиней, герой «розового романа» всегда наделен опытом, властью и проявлениями грозного гнева; иначе говоря, с точки зрения психоанализа он замещает фигуру отца [11, с. 316]. Однако типичный для жанра сюжет позволяет мужчине и женщине на время поменяться ролями: в «розовых романах» повторяется мотив болезни или тяжких телесных повреждений героя, при котором героиня становится заботливой сиделкой; тем самым он временно занимает место ребенка, а она – матери [11, с. 318–319]. У Измайловой этот канон соблюдается в сюжетных линиях обеих главных пар (Гектор – Андромаха, Ахилл – Пентесилея), получая предельное выражение в эпизоде, где амазонка на руках, как ребенка, уносит Ахилла с погребального костра.

Если другие современные романы о Трое, особенно тексты Геммела, Олди и Валентинова, изобилуют сексуальными сценами, подчас грубыми и жестокими, то у Измайловой эротическое начало воплощается в целомудренных намеках, что также отвечает канону «розового романа», воплощающего консервативные представления о любви и браке [11, с. 309, 318]. О. Ванштейн связывает эту черту «розовой литературы» с тем, что многие ее авторы считают свое творчество средством распространения христианской веры [11, с. 309]. В англоязычной литературе развита разновидность жанра, именуемая «Christian romance» или «inspirational romance», где особое значение имеют мотивы верности и прощения, а также путь героев к Богу. В отечественной беллетристике этот вид «розовых романов» не получил распространения, но сочинения Измайловой, как будет показано ниже, ему соответствуют.

По отношению к религиозному компоненту античного мифа современные романы о Трое можно разделить на две группы. В первой из них сверхъестественное устранено из картины мира и все события объясняются вполне материальными причинами; такова, например, «Песнь о Трое» Маккалоу. В романах второй группы олимпийские боги входят в повествование на правах персонажей. Например, в «Елене Троянской» Афродита является героине в облаке бесчисленных розовых лепестков: *Дитя мое! – прошептал нежный голос* [16, с. 213]. Для сравнения: у Валентинова в изображении богов преобладает эстетика безобразного: в эпицентре сражения под Троей из темного облака выступает Афродита – *грузная, короткошеяя, многогрудая, косоглазая* [14, с. 562]; эта *груда-*

стая Смерть не менее ужасна, чем Арес – *сжигающий всё огненный Смерч* [14, с. 564].

Романы Измайловой не относятся ни к одной из названных групп. С одной стороны, миф здесь рационализирован: Хирон – не кентавр, а человек; легенду о суде Париса породил шуточный разговор юноши с тремя гетерами; представление об Ахилле как о сыне Фетиды основано на том, что младенцем он был найден в море и т. п. Олимпийских богов в романах Измайловой нет, но есть Бог единственный и милосердный; приходя к этой вере, Хирон, Ахилл и Гектор становятся, по сути, христианами до Христа [2, с. 46; 6, с. 136–137; 7, с. 386]. Для сравнения: у Валентинова *Яхве-Единый* [14, с. 602], упомянутый как божество маленького пастушьего народа, присутствует в картине мира наравне с олимпийцами, но в отличие от них не влияет на ход действия. У Измайловой, напротив, единый Бог полон деятельной любви к людям, при этом не лишая их свободы; в наибольшей мере это показано в Его диалоге с Ахиллом, находящимся между жизнью и смертью [2, с. 494–495]. Христианская этика воплощена в лейтмотиве милосердного прощения. Весь сюжет представляет собой развернутую иллюстрацию к словам из Нагорной проповеди: *Блаженны милостивые, ибо они помилованы будут* (Мф 5:7). Сначала маленький Гектор щадит младенца-брата, который по предсказанию погубит Трои: вместо того, чтобы бросить в пропасть, как решила Гекуба, отпускает колыбель с ним плыть по реке; затем этот брат, не знающий тайны своего рождения, в свою очередь щадит Гектора, отказываясь добивать после поединка. При этом Измайлова подчеркивает, что *выжженная дотла душа* [2, с. 139] Ахилла оживает по мере того, как он оказывает милость своему врагу [2, с. 193–194].

Основной тренд современной рецепции мифа – дегероизация персонажей. Так, у Валентинова протагонист говорит от имени всех участников Троянской войны: *Мы просто больные выродки* [14, с. 559]. В «Елене Троянской» главная героиня с мужем радуются, что их внуки будут *не героями, а самыми обычными людьми* [16, с. 823–824]. В наибольшей мере дегероизация коснулась Ахилла. В «Кассандре» Вольф его образ предельно натуралистичен: *волосатая, короткопалая рука* [13, с. 92], *неприкрытая, мерзкая похоть* [13, с. 92]; лейтмотивом романа становятся слова *Ахилл, этот скот* [13, с. 52, 92, 126, 134, 135, 139, 141, 149, 155, 162]. У Джордж он – *звероподобный Ахилл* [16, с. 622], у Валентинова (как и у Олди) – *обреченный больной ребенок* [14, с. 550]. Но даже в тех произведениях, где образ Ахилла не наделен от-

талкивающими чертами, он занимает достаточно скромное место в повествовании; таковы романы Геммела и Маккалоу. Между тем, по словам А. Боннара, Ахилл – главный герой «Илиады», «сердце и душа всей поэмы» [17, с. 44]; поэтому как снижение его образа, так и его оттеснение на периферию системы персонажей знаменует критическую переоценку всего гомеровского мира.

Романы Измайловой принципиально отличаются от всех других современных произведений о Трое тем, что Ахилл, во-первых, занимает в них такое же место, как в «Илиаде», а во-вторых, прекрасен (как и Гектор) душой и телом. Разумеется, поскольку массовой культуре свойственно упрощение любых явлений, существенно упрощен у Измайловой и образ Ахилла, «одной из самых сложных фигур всей античной литературы» [18, с. 279]. Однако в этом непритязательном повествовании сохраняются те черты героя, которые А.Ф. Лосев считал в гомеровском Ахилле главными – «антитеза сурового бойца и нежного сердца» [18, с. 281], «особая благородная печаль этого образа» [18, с. 283]. Из более серьезных литературных рецепций мифа эти качества Ахилла исчезли, но Измайлова их подчеркивает. Например: *В грозном величии огромной и мощной фигуры Ахилла было что-то невероятное, что-то не от человека, а как будто от божества. Но лицо было таким измученным и печальным, что не могло вызвать страха* [2, с. 160].

А. Боннар назвал Ахиллеса и Гектора «солнцами», «сверкающими светилами» «Илиады» [17, с. 62]. Их превращение в безупречных героев «розового романа», где они награждаются безоблачным счастьем, свидетельствует, на наш взгляд, не просто о снижении гомеровских образов до уровня массовой культуры, но и о том, что главные фигуры Троянского мифа продолжают и в XXI веке пользоваться любовью читателей и вдохновлять литераторов разного уровня.

Список литературы

1. Елагина Н.А. Легенда о Трое и ее отражение в западноевропейских средневековых рукописях Российской национальной библиотеки // Западные рукописи и традиция их изучения / Сост. О.Н. Блескина. СПб.: РНБ, 2009. С. 143–166.
2. Измайлова И.А. Троя. М.: Эксмо, 2004. 588 с.
3. Измайлова И.А. Тени Троянской войны. М.: Вече, 2010. 539 с.
4. Измайлова И.А. Герои Трои. Подвиги Ахилла. М.: Вече, 2012. 316 с.
5. Измайлова И.А. Месть троянского коня. М.: Вече, 2012. 317 с.
6. Измайлова И.А. Царь Гектор. М.: Вече, 2012. 381 с.
7. Измайлова И.А. Возвращение троянцев. М.: Вече, 2012. 397 с.

8. Купина Н.А. Массовая литература сегодня: Учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 2010. 424 с.
9. Маккалоу К. Песнь о Трое. Пер. с англ. М. Нуязингой. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2010. 576 с.
10. Геммел Д. Троя: Падение царей. Пер. с англ. А. Овчинниковой. М.: АСТ, 2008. 542 с.
11. Ванштейн О. Розовый роман как машина желаний // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 303–331.
12. Бороненко А.В. Интертекстуальность в анализе рецепции текстов массовой литературы // В сб.: Массовая зарубежная литература: инокультурный текст в рецептивном аспекте / Под ред. Л.А. Назаровой и др. Екатеринбург: Ажур, 2012. С. 21–31.
13. Вольф К. Кассандра. Медя. Пер. с нем. М.Л. Рудницкого. М.: АСТ, 2014. 349 с.
14. Валентинов А. Диомед, сын Тидея: Роман. М.: Эксмо, 2006. 800 с.
15. Тульчинский Г.Л. Массовая литература в современном обществе: эволюция жанров – к персоналогичному фэнтези // Культ-товары: Феномен массовой литературы в современной России / Сост. И.Л. Савкина, М.А. Черняк. СПб.: Петербургский ин-т печати, 2009. С. 50–56.
16. Джордж М. Елена Троянская. Пер. с англ. И. Климовецкая. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2009. 844 с.
17. Боннар А. Греческая цивилизация. Т. 1. От Илиады до Парфенона. Пер. с франц. О.В. Волкова. М.: «Искусство», 1992. 269 с.
18. Лосев А.Ф. Гомер. М.: Молодая гвардия, 1996. 400 с.

THE TROJAN MYTH IN THE NOVELS BY IRINA IZMAILOVA

S. V. Sheshunova

The aim of this article is to examine the specifics of the reception of the Trojan myth in fiction of the XXI century. The research is based on the novels "Troy", "Hector the King" etc. by Irina Izmailova, which are compared with the novels "Troy" by D. Gemmel, "The Song of Troy" by K. McCullough, "Helen of Troy" by M. George, "Odysseus, son of Laertes" H.L. Oldie and "Diomedes, son of Tydeus" by A. Valentinov. The study used a comparative-typological method with elements of historical-literary analysis as well as holistic analysis of the literary work. In sharp contrast with other contemporary novels based on the myth of the Trojan War Izmailova's plot has a happy end and presents Achilles as an ideal hero. The author comes to the conclusion that Irina Izmailova's Trojan novels combine the features of two popular-fiction genres – alternate history and Christian romance.

Keywords: Trojan myth, genre, alternate history, romance.

1.17. ПРЕПОДАВАНИЕ КЛАССИЧЕСКИХ ЯЗЫКОВ НА НЕФИЛОЛОГИЧЕСКИХ ФАКУЛЬТЕТАХ ПЕТРОЗАВОДСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА¹

© А.А. Скоропадская

Преподавание классических языков традиционно считается одним из признаков классического университета. Цель: осветить современное положение классических языков в системе университетского образования на примере Петрозаводского государственного университета. В настоящий период в университете сохранились, но сократились в отношении количества аудиторных часов большинство традиционных для филологических и нефилологических специальностей курсов латинского языка. Появление в учебном плане блока дисциплин по выбору позволило разработать и внедрить элективные курсы по введению в классические языки и научную терминологию, которые пользуются большим спросом у студентов математического и агротехнического факультетов. Таким образом, использование элективной формы позволяет расширять рамки использования курсов классических языков, предлагая их не только филологам, но и негуманитарным направлениям.

Ключевые слова: латинский язык, древнегреческий язык, классические языки, терминология, элективный курс.

Преподавание классических языков в России насчитывает несколько веков, и несмотря на то, что отношение к преподаванию латыни и древнегреческого в разные периоды нашей истории было разным, важность этих языков для русской словесной культуры признавалась практически всегда. Наиболее остро значение классических языков осознавалось просвещённой частью общества: писатели, учёные, видные политические деятели не раз высказывались по этому поводу. Так, А. С. Пушкин, по воспоминаниям М. П. Погодина, восклицал: «Как рву я на себе волосы часто, – говорит он, – что у меня нет классического образования, есть мысли, но на чем их поставить?» [1]. Греко-римская традиция оказалась прочным фундаментом, на котором выстраивалась и до сих пор базируется европейская культура. Знакомство с классическими языками становится тем инструментом, который помогает понять истоки нашей цивилизации, вникнуть в процессы формирования и функционирования культуры. Именно поэтому в досоветской России гимназическое образование в обязательном порядке предполагало изучение латыни и древ-

¹ Работа выполнена в рамках реализации Программы стратегического развития ПетрГУ на 2012–2016 гг.

негреческого. Так, в уставе гимназии от 1864 г. было, в частности, следующее: «Весь образованный мир, независимо от политических и религиозных разногласий, чувствует себя одною великою семьей, духовное начало которой лежит в греко-римском мире. Если мы желаем причислить себя к семье образованных народов, то не должны и не имеем права отказаться от изучения общеевропейских источников образования» [2, с. 189]. Эти слова звучат как никогда актуально: в современных политических условиях глобализации и интеграции самоопределение российского общества переживает болезненный кризис. С одной стороны, мы ориентируемся на Европу, а с другой – хотим показать и доказать свою самобытность и самодостаточность. Классическое наследие в этом контексте может оказаться идентифицирующим фактором: ведь тысячелетняя история христианской России в истоках своих имеет античную, эллинистическую традицию, которая настолько органично вошла в русскую культуру, что зачастую не идентифицируется как заимствованная. В то же время именно эта культура является тем мостиком, который связывает нас с западным миром. «Основные механизмы европейской культуры безупречно работают в России. Во всяком случае, начиная с Карамзина и Пушкина, мы совершенно сознательно и твердо числим в своём прошлом культуру первых европейских народов – греков и римлян. Изучая их, мы давно уже – как и прочие европейские народы – научились изучать себя, а значит – соответствующим образом сознать своё настоящее и строить будущее» [3, с. 199].

В современных условиях непрекращающихся реформ высшего и среднего образования, делающих ставку прежде всего на современность и прагматичность получаемых в школе и вузе знаний, вопрос о целесообразности преподавания древних языков стоит как никогда остро. Кому в век всеобщей компьютеризации и интернетизации может понадобиться латынь или древнегреческий? А переход на двухуровневую Болонскую систему, предполагающий сокращение срока обучения с пяти до четырёх лет, привёл к неизбежному сокращению часов и дисциплин, среди которых оказались и дисциплины античного цикла. Так, курс «Античная литература», читаемый для филологов первого курса, сократился с 85 до 36 часов. Латинский язык для профиля «Зарубежная филология» дается в объёме 72 часа, а для профиля «Отечественная филология» – 36 часов. Древнегреческий язык сохранился только для специальности «Классическая филология».

Сокращение коснулось как филологических специальностей, так и нефилологических, на которых преподавание классических языков яв-

ляется традиционным. Медицинский, биологический факультеты сохранили в своих учебных планах дисциплину «Латинский язык», так как профессиональный язык этих специальностей базируется на латыни и древнегреческом, хотя на направлении «Экология и природопользование» латынь сняли вовсе. Что касается юридического факультета, то выделенные для курса латинского языка аудиторные часы значительно уменьшились: с 51 часа (1,5 пары в неделю) в течение семестра, до 36 (одна пара). Исторический факультет не стал отказываться от латинского языка, знакомство с которым позволяет обращаться к источникам по римской истории на языке оригинала. Однако сокращения часов не удалось избежать и здесь: до 2010 года учебный план предполагал 72 часа (1 пара в течение двух семестров) на первом курсе, сейчас – 51 час (1,5 пары в неделю) в течение одного семестра.

Однако изменение учебных планов идёт не только в сторону упразднения дисциплин и уменьшения часов. Преподавателями кафедры классической филологии разработаны программы курса «Введение в классические языки и научную терминологию», которые с 2012 года успешно введены в учебный план математического и агротехнического факультетов в блок предметов по выбору. Курс рассчитан на 34 аудиторных часа в течение семестра (одна пара в неделю). Элеktивный характер курса предполагает привлечение заинтересованных в повышении гуманитарной составляющей знания студентов, и, надо отметить, популярность этого курса по выбору достаточно высока. Так, в 2013–2014 учебному году курс прослушали 28 студентов-математиков, а в 2014–2015 учебном году – их группа увеличилась до 37 человек. Интерес студентов можно объяснить тем, что их привлекает гуманитарная составляющая курса – они отвлекаются от специфики своей специализации, оперирующей формулами, точными числами и абстрактными понятиями, и сталкиваются с языковым и образным материалом, смотрят на язык как на объект изучения, предмет науки. Взгляд на язык как систему, элементы которой связаны и взаимообусловлены, помогают студентам математических и технических специальностей понять, что законы логики работают не только в математике. «Сам процесс изучения древних языков содействует развитию всех интеллектуальных и духовных способностей учащихся, формированию научного мышления, вырабатывает навыки самостоятельного анализа, стимулирует научное творчество» [4, с. 162].

Помимо основ графики и грамматики латинского и древнегреческого языков в рамки курса включены материалы по основам формирования научных терминов. Владение профессиональным языком – одно из ос-

новых требований к современному выпускнику вуза, и именно классические языки, являющиеся своеобразной «копилкой» терминологических элементов, используемых в терминологии, позволяют развить эту компетенцию. На занятиях по словообразованию студенты знакомятся с приставками, суффиксами, именными и глагольными основами, пришедшими в международный язык науки; также на занятиях даются наиболее распространённые латинские и греческие дублеты, выявление которых в составе современных терминов позволяет не только развивать эрудицию, но и понимать природу происхождения термина. Кроме того, немаловажной задачей курса является повышение общекультурного уровня студентов, развитие их эстетического чувства. Практически в каждое занятие включены крылатые выражения, художественные тексты (например, «Gaudeamus» или молитвы «Pater noster», «Ave, Maria»). Таким образом, знакомство с классическими языками «способствует развитию профессиональной терминологической грамотности, <...>значительно влияет на формирование культуры речи, <...> воспитывает у студентов понимание нравственных и эстетических ценностей, способствует развитию интеллекта. Из всех этих элементов и складывается профессиональная культура» [5, с. 214].

Итак, опыт работы кафедры классической филологии ПетрГУ показывает, что использование такой формы, как элективный курс, позволяет расширить рамки преподавания основ классических языков на более широкий спектр профилей подготовки студентов, включив в него как гуманитарные, так и негуманитарные профили. В заключении хотелось бы сослаться на следующее высказывание М. Н. Славятинской: «Всё более глубокое осознание и руководителями, и преподавателями так называемых новых университетов, что без изучения древних языков и древних культур их университеты никогда не станут университетами в традиционном европейском смысле этого слова» [6, с. 49].

Список литературы

1. Вересаев В. Пушкин в жизни. Перед женитьбой (Сентябрь 1829 – февраль 1831) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://royallib.com/read/veresaev_v/pushkin_v_gizni.html#675840 (дата обращения: 02.04.2015).
2. Подосинов А. В. Задачи преподавания латинского языка в современной средней школе России // Интеллектуальное образование и греко-латинская словесность в России (1995–2010 годы). М.: Лабиринт, 2010. С 186–197.
3. Шичалин Ю. А. О первой европейской культуре и о России // Интеллектуальное образование и греко-латинская словесность в России (1995–2010 годы). М.: Лабиринт, 2010. С 198–199.

4. Малинауスケネ Н. К. Классические языки в высшей школе. М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2012. 272 с.

5. Новодранова В. Ф. Цели и задачи изучения латинского языка в медицинских вузах // Древние языки в системе университетского образования: их исследование и преподавание. М.: Изд-во МГУ, 2001. С. 213–219.

6. Славянская М. Н. О работе секция «Классическая филология, византийская и новогреческая филология» научно-методического совета по филологии при учебно-методическом объединении университетов Российской Федерации // Интеллектуальное образование и греко-латинская словесность в России (1995–2010 годы). М.: Лабиринт, 2010. С. 46–52.

TEACHING OF CLASSICAL LANGUAGES FOR NON-PHILOLOGICAL DEPARTMENTS OF PETROZAVODSK STATE UNIVERSITY

A.A. Skoropadskaia

Teaching classical languages is traditionally considered one of the hallmarks of a classical university. The aim of this article is to highlight the current position of classical languages in the modern system of university education taking Petrozavodsk State University as an example. So far the university has kept (but reduced the number of academic hours) most traditional for philological and non-philological specialities Latin courses. The introduction of elective courses to the curriculum helped to develop and implement such courses on introduction in classical languages and scientific terminology, which are in great demand among the students of Mathematics and Agrotechnical Departments. Thus, the elective form provides an opportunity to expand the scope for using classical languages courses offering them not only to linguists but also to non-humanitarian specialities.

Keywords: Latin, Ancient Greek, classical languages, terminology, elective course.

ГЛАВА 2

ПРОБЛЕМА ИЗУЧЕНИЯ РУССКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В КОНТЕКСТЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ЕВРОПЕЙСКОЙ МЕНТАЛЬНОСТИ

2.1. ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПЕЙЗАЖ XVIII ВЕКА И МЕМУАРЫ А.Т. БОЛОТОВА

© *Е.Э. Овчарова*

В европейской литературе со времен Средневековья описание природы часто использовалось для изображения чувств персонажей и развития сюжета. Рождение сентиментализма и влияние века Просвещения породило в документальной прозе XVIII в. (несомненно, испытывавшей влияние художественной литературы) своеобразный культ ландшафта, который можно назвать утилитарным, поскольку он часто был связан с непосредственным занятием автора. В этот период заметно отхождение от просветительской описательной традиции, в текстах порой присутствует стремление проникнуть в ритмы и состояния природы. Целью данной работы является изучение рассматриваемой тенденции на примере известных мемуаров А.Т. Болотова.

Ключевые слова: документальная проза XVIII века, описание природы, пейзаж в литературном произведении, сентиментализм, Бернарден де Сент-Пьер, А.Т. Болотов.

В европейской литературе изображение природы часто использовалось для изображения чувств персонажей и развития сюжета, что, несомненно, связано с фольклорной традицией (см., например, [1, с. 41]. Так, в лирических произведениях трубадуров и труверов любовная тема связывалась с цветами, зеленеющей травой, пением птиц, журчанием ручья, каплями росы на листьях. В стихотворном средневековом рыцарском романе природа была сценой для действия, символом откровения или воплощением некоего иного мира [2] (например, сад из знаменитого «Романа о Розе»). В идиллическом «саду уединенном» в романе «Клижес» Кретъена де Труа героиня находила временное пристанище, где можно укрыться от опасностей и тревог. В роскошных садах, в полной гармонии с этой искусственной, огражденной высокой стеной природой, пребывают герои новелл Боккаччо, Маргариты Наваррской, Анны Флор; сад, полный «услад и отрад», мог быть также олицетворением

гибельных мирских прелестей и служить для гибели душ легковверных и простодушных (как в сборнике средневековых новелл «Римские деяния» [3, с.27]).

В любовном романе XVII–XVIII вв. природа присутствует в виде прекрасного пейзажа (часто обозначенного только упоминанием), предназначенного для любования, эстетического наслаждения или для рассеяния меланхолии героев (см., например, [4, с. 30], более подробно см. [5]).

В готическом романе XVIII в. пейзажи выполняли многочисленные функции [6] и служили для эстетического наслаждения персонажей и отражения состояния души.

Традиция литературного пейзажа в XVIII веке нашла свое наиболее полное выражение в знаменитом романе Гете «Страдания юного Вертера». Одухотворенный пейзаж здесь был совершенно необходим для выражения бурных переживаний героя. Со времен Гете эти поэтические средства выражения прочно вошли в число инструментов романистов, и одухотворенный ландшафт стал общим местом в романтических повествованиях.

Чувствующая природа, отражающая состояние героев романа, постоянно присутствует в романах Жан-Жака Руссо, оказавших огромное влияние на современников. Стремление к проникновению в природные ритмы становится во второй половине XVIII в. одной из тенденций развитой европейской прозы, находившей свое развитие не только в художественной литературе, но и в документальных текстах.

Одним из подобных явлений новой эпохи было путешествие на Ильде-Франс (ныне остров Маврикий) (1768–1770 гг.) Бернардена де Сент-Пьера, будущего автора шедевра сентиментализма, повести «Поль и Виргиния». Хотя, в отличие от повести, описание путешествия не имело никакой популярности и по сей день известно лишь узкому кругу специалистов, оно интересно как отражение новых тенденций в развитии документальной прозы. Как пишет биограф Сент-Пьера, Ив Бено (Yves Bénot), в этом первом своем литературном опыте писатель, отдавая дань традициям просветительского *voyage pittoresque*, подробно описывая ветра, течения, животных и растения, также с непосредственностью представил читателю свои открытия, тревоги и восторги, связанные с этими природными феноменами, что являлось нарушением традиций эпохи Просвещения [7, с. 7–22]. Ранее природа в описаниях путешествий представляла в виде ландшафта, который следовало более или менее подробно охарактеризовать для удовлетворения любознательных читателей – примером здесь могут служить тщательно выписанные, как

бы сделанные с помощью камеры-обскуры, описания Индии, которые приводит в своих письмах Франсуа Бернье, знаменитый путешественник XVII в., последователь Гассенди и Декарта [8].

Утилитарный культ ландшафта, связанного с непосредственной деятельностью автора, стремление проникнуть в ритмы и состояния природы, можно обнаружить и в русских образцах документальной прозы второй половины XVIII в., таких, например, как известные мемуары А.Т. Болотова. Хотя здесь, возможно, речь идет о типологическом сходстве, а не о прямом влиянии. Заметим, что сопоставление столь разных литературных памятников, как путешествие Бернардена де Сент-Пьера и мемуаров А.Т. Болотова требует отдельного исследования, которое выходит за рамки тематики данной работы.

Можно заметить, что А.Т. Болотов был хорошо осведомлен о европейской литературной традиции [9]. Достоверно известно, что он много времени уделял философской литературе, серьезно занимался философией еще во время своей службы в Кёнигсберге и даже, согласно А.А. Гулыге [10, с. 42–46], вступил в опосредованный конфликт с молодым Иммануилом Кантом. Болотов посещал занятия в университете, также много читал и романов, которым в зрелые годы посвятил обширное, до сих пор полностью не опубликованное сочинение. Те материалы, которые имеются в открытом доступе, заставляют предположить, что Андрей Тимофеевич, хотя и явился одним из первых русских прозаиков, оставивших проникновенные описания природы, здесь находился в противоречии с общей тенденцией развития русской литературы. За два века до «Серапионовых братьев» он предпочитал «рассказ положений», а не «рассказ характеров» [11; 12].

Большая часть мемуаров А.Т. Болотова [13] посвящена его страстному увлечению садами. Следует отметить, что описания пейзажей здесь встречаются нечасто, и все они связаны с садами; порой такие отступления сопровождаются философскими размышлениями. Эти описания, возможно, являются одними из первых в русской литературе. Вот яркое описание весны: «Когда же наступила у нас половодь, бывшая в сей год в последний день месяца марта, то утешения моим конца не было. Я по несколько раз выбегал на ребро прекрасной горы своей любоваться милою и любезною своею Скнигою-рекою.

Ни в какое время в году не бывает она так хороша и зрения достойна, как в сие половодное, а особливо когда случится быть половоди большой и дружной и такой, какая была в нас в сей год.

Превеликое разлитие вод ее и получение вида реки большой и быстрой; сплывание разнообразных, и где больших, где малых икр, или льдин, ея; сливание оных на местах мелких и узких; страшный шум, делаемый продирающеюся сквозь оныя водою; составляющийся чрез то огромныя заводи и пруди, и паки вдруг уничтожающиеся от прорвания ледяного оплота; быстрое несение сих икр вниз по прорвавшейся воде; бегание ребятишек по берегам вслед оных и произносящих радостные восклицания; ловление другими и старейшими людьми рыбы; радость и всеобщая суета прибрежных жителей, видимая с горы... представляли для глаз такие предметы, которым довольно насмотреться и коими довольно налюбоваться, а особливо в красный и ясный день невозможно. В сие время одни брызги, производимыя продирающиеся сквозь стеснившиеся икры водою, представляют уже преузорочное для глаз зрелище!» (Письмо 115. Приготовление к свадьбе [13, с. 59–61]).

Еще в Кёнигсберге, где А.Т. Болотов прилежно посещал парки, открытые для публики, одним из основных преимуществ снятой квартиры (наряду с хорошими хозяевами) была возможность часами наблюдать за обширным садом, который был расположен прямо напротив балкона.

Если никакого сада в окружении А.Т. Болотова не было, то он всегда стремился создать его, хотя бы даже на малом клочке земли, в виде небольшого цветника и небольшого количества плодовых деревьев. В собственных же имениях он отводил садам столько пространства, сколько это возможно, уничтожая старые посеы, часть посевных площадей и старые строения (а ведь к последним он относится очень трепетно: как к памяти родителей и других своих предков). Сады разбивались А.Т. Болотовым одновременно со строительством дома для своего семейства в новых местах, где ему приходилось служить.

Сады в мемуарах являются местом для многих событий семейной жизни – свадьбы, сборов семьи, а также сценой для важных разговоров с друзьями и сановниками. Страстное увлечение самим процессом создания садов только усиливалось от необходимости стать достойным членом дворянского сообщества, для которого гуляния и празднества в садах в то время было элементом повседневной культуры. Сад является сценой для столь важного, поворотного для А.Т. Болотова события, как его женитьба. Тревожился и волновался он по поводу данного события чрезвычайно: «Наконец окончился наш пост и начался мясоед, долженствующий решить мой жребий и судьбу мою кончить. Чем ближе по двигался я к сему времени, тем более волновался и смущался и беспокоился весь мой дух. Совершенная неизвестность – будет ли мне женитьба моя удачна, и счастливее ли я чрез оную сделаюсь или безчаст-

нее – тревожила меня и смущала чрезвычайно, и тем паче, что не было никаких особых видов, которые могли бы льстить меня сколько-нибудь приятными надеждами, а встречались с мыслями моими более сумнительствы в получении всего того, чего наиболее желало мое сердце» (Письмо 115. Приготовления к свадьбе [13, с. 59]).

Накануне свадьбы мы видим А.Т. Болотова, мечущегося по своим обширным садам, без конца рассуждающего с самим собой о будущих ожидаемых переменах в своей жизни: «Не один раз по нескольку минут, а иногда и по целому часу хаживал по любимой своей, и под тению деревьев в саду проложенной и пробитой тропинке взад и вперед и углублялся в философические размышления и предварительные суждения о будущей и неизвестной судьбе своей! Не один раз восклицал я сам в себе: «А!.. что будет, если в будущей жене своей не найду я себе такого товарища, какого желала вся внутренность души моей и желает и поныне мое сердце? <...> Что будет, если и при дальнейшем возрасте пребудет она таковою ж, каковою мне теперь кажется, не знающей ничего и не имеющей ни малейшей склонности к чтению, наукам и познаниям? <...> Вот таким образом, удаляясь от всех людей, помышлял, озабочивался, смущался и чем сам себя ободрял и подкреплял я в самые последние дни пред своею женитьбою. И не один раз было то, что я не прежде выходил из сада, как повергнув себя где-нибудь в скрытом уголке пред невидимым и вездеприсутствующим Высочайшим Существом, вверяя Ему вновь всю свою судьбу и все свое счастье и несчастье и возвергая на Него всю свою надежду и упование!» (Письмо 115. Приготовления к свадьбе [13, с. 59–61]).

Сцена перед самой женитьбой, когда А.Т. Болотов в своем продолжающемся смятении обращается уже не к христианскому богу, а к божеству древних, солнцу, также происходит в саду, причем перед нами явная аллюзия на Гефсиманский сад [13, с. 65].

Примечательно, что многочисленные и долговременные странствования А.Т. Болотова, например, из Дворяниново через Епифань, Раненбург, Тулу, Козлов, Тамбов в Шацкий уезд или по Владимирской и Нижегородской губерниям, не вызывали у него никакого желание представить в своем тексте пейзаж. Природных феноменов там совсем немного – разве что дикие ирисы для садов, строевой лес государственного значения под селом Рассказ около Тамбова, пески там же. Следует признать, что восприятие природы у А.Т. Болотова, несмотря на отразившиеся в его творчестве новые тенденции развития литературы, в целом носит утилитарный характер, что вполне естественно для представителя века Просвещения.

Список литературы

1. Лихачев Д.С. Поэзия садов. СПб.: Наука, 1991. 370 с.
2. Стаф И.К. Природа, любовь и риторика во французской литературе начала XVI в. // В кн.: Природа в культуре Возрождения. М.: Наука, 1992. С. 93–106.
3. Средневековые латинские новеллы XIII в / Отв. ред. А.И. Доватур. М.: Наука, 1980. 384 с.
4. Гийераг. Португальские письма / Отв. ред Н.И. Балашов. М.: Наука, 1973. 286 с.
5. Овчарова Е.Э. Рассуждение о рецепции пейзажа // Зритель в искусстве: интерпретация и творчество: Материалы научной конференции 26–27 марта 2007 г. СПб.: Роза мира. С. 187–195.
6. Соловьева И.А. Новые образы природы и естественного в готическом романе // Материалы XXXIV Международной филологической конференции 14–19 марта 2005 г. Выпуск 8. Часть 4. СПб.: Филологический факультет Санкт-Петербургского университета, 2005. С. 14–18.
7. Bernardin de Saint-Pierre. Voyage à l'île de France Un officier du roi l'île Maurice 1768–1770 / Introduction et notes d'Yves Bénot. Paris: La Découverte/Maspero, 1983. 258 p.
8. Овчарова Е.Э. Франсуа Бернье как an opinion leader XVII в. // Клио: Журнал для ученых. № 4(47). 2009. С. 25–28.
9. Аникейчик Е.А. Нравственно-эстетическое значение пейзажа в русской литературе конца XVIII – начала XIX в.: от сентиментализма к предромантизму: дисс. канд. филолог. наук. М.: МГОУ, 2008. 182 с.
10. Гулыга А.А. Кант. М.: Сортник, 1994. 302 с.
11. Демиковский А.К. Литературное творчество А.Т. Болотова 1780 – 90-х гг. XVIII в.: к проблеме формирования литературно-эстетических исканий. дисс. канд. филолог. наук. М.: Коломна, 2002. 189 с.
12. Кузнецов А.Е. Проза Андрея Тимофеевича Болотова как художественное явление: автореф. дис. канд. филолог. наук. М.: Литературный институт им. А.М. Горького, 2013. 16 с.
13. 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. 1183 с.

TRADITION OF LITERARY LANDSCAPE IN WESTERN EUROPEAN LITERATURE OF 18TH CENTURY AND MEMOIRS OF A. T. BOLOTOV

E.E.Ovcharova

Since the Middle Ages, representations of the nature and natural landscapes was used in depicting the feelings of heroes and in unraveling of the plot. Documentary literature is always influenced by fiction. In the 18th century, there was a great influence of sentimentalism on the documentary literature, which called into existence a

peculiar landscape cult. It possible to view this cult as a utilitarian one, because these representations often were related to the actual occupation of the author. This paper discusses how the said tendency is represented in the well known memoirs of A. T. Bolotov. The paper is based on the original research, also on the memoirs itself and some theses devoted to the memoirs.

Keywords: Documentary literature of 18th century, representations of the nature, literary landscape, sentimentalism, Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, A.T. Bolotov.

2.2. ПАЛОМНИЧЕСТВО НА КАВКАЗ КАК ФОРМА САМОИДЕНТИФИКАЦИИ

© *И.Л. Багратион-Мухранели*

Рассматривается жанр путешествия на Кавказ в русской литературе как форма самоидентификации национального сознания. Ярким примером подобного текста выступает «Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года» А.С. Пушкина. Русско-турецкая война актуализирует концепты Востока, Запада, России в сознании путешественника. Его интересуют границы географические, политические, этнические, конфессиональные, театр военных действий. В ходе путешествия Пушкин не только отмечает особенности реальной исторической действительности – традиции, язык, еду, природу Кавказа и Турции. Во внутреннем духовном пространстве фиксируются впечатления, связанные с проявлением христианства, мусульманства, язычества в поведении народов. Формирование этого семиотического поля восходит к раннему периоду творчества Пушкина, когда в арзамасской традиции путешествие на юг было синонимично сошествию в ад. В «Путешествии в Арзрум» мотив пушкинского мифа о паломничестве поэта-мессии в отверженный мир становится оборотной стороной мессианической темы поэта-пророка.

Ключевые слова: Кавказ, Пушкин, жанр путешествия, национальное самосознание, поэт-пророк, мессианский миф.

«Путешествие в Арзрум» А.С. Пушкина завершает определенный этап литературы путешествий, начатый «Письмами из Франции, Германии и Италии» Д.И. Фонвизина и «Письмами русского путешественника» Н.И. Карамзина. Пушкинский травелог подобрал практически почти все типы путешествий предшествующего периода, все типы наррации, все маски рассказчика-путешественника. Это были: просветительский тип путешественника-философа; sentimentalный – чувствительный тип путешественника; романтический тип путешественника-наблюдателя, откуда выросстал сюжет любви путешественника к дикарке. Сюда же нужно отнести и традицию масонских аллегорических путешествий,

восходящих к дидактическому роману классицизма, следы которого сохраняются в «Путешествии в полуденную Россию» В.В. Измайлова. А также принадлежащий церковной литературе корпус христианских паломничеств, составленный в жанре хождений.

В начале XIX века характер путешествий светских русских людей принципиально изменился. «Письма русского путешественника» Н.М. Карамзина, «Письма из Франции» Д.И. Фонвизина, указывали новый вектор паломничеств, открывая череду поездок «культурного туризма». Поездка в Германию, Францию и Англию (1803–1804) Василия Львовича Пушкина, поездка А.С. Норова по Европе, где он посещает «строгую и почти дикую» Овернь по путям Юлия Цезаря. Измайлов В.В. совершает «Путешествие в полуденную Россию» (1800–1802) по следам государыни Екатерины II, отправившейся осматривать новоприсоединенные земли в 1785 году.

Происходит сближение церковной паломнической литературы и литературы светской. «Афонская гора. Отрывок из путешествия по Греции в 1820 году» Д.В. Дашкова, напечатанный в «Северных цветах на 1825 год», отличают лучшие черты карамзинской прозы – ясность, сдержанность и изящество. Такими же значимыми в литературном отношении станут и путешествия А.Н. Муравьева – «церковного Карамзина», как его станут называть современники. В работе над «Путешествием ко святым местам в 1832 году» Муравьеву помогли В.А. Жуковский и митрополит Филарет (Дроздов).

«Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года» А.С. Пушкина, как любое путешествие, состоит из мотива дороги, перемещения в пространстве, и переживаний героя-повествователя. Именно богатство и уникальность пушкинского духовного самосозерцания, внутренних переживаний, остается не соотношенным с его странствованиями.

Традиционно «Путешествие в Арзрум» рассматривается в связи с документальной основой – историей военных действий, точностью маршрута, русско-турецкими отношениями и т. д. Но оно не укладывается в жанр путевого очерка и может быть сколько-нибудь адекватно прочитано только с учетом всего предыдущего пушкинского творчества, начиная с арзамасских литературных игр, концепции поэта-пророка и контекста современных Пушкину литературы путешествий.

В арзамасской традиции путешествие на юг было синонимично сошествию в ад. Реальные путешествия соотносились с путешествием Данте.

«Путешествие в Арзрум» пронизано мотивом пушкинского мифа о паломничестве поэта-мессии в отверженный мир – оборотной стороны мессианической темы поэта-пророка [1, с. 347]. Уже в Предисловии Пушкин обозначает цель своего путешествия. «Искать вдохновения всегда казалось мне смешной и нелепой причудой: вдохновения не сыщешь; оно само должно найти поэта. Приехать на войну с тем, чтобы воспевать будущие подвиги, было бы для меня с одной стороны слишком самолюбиво, а с другой слишком непристойно. Я не вмешиваюсь в военные суждения. Это не мое дело» [2, с. 640].

Повествователь-путешественник настаивает на своей невоенной, не официальной позиции частного человека, поэта, Александра Пушкина, путешествующего не по казенной надобности, а исходя из своих частных целей.

Уместно вспомнить предупреждение М.О. Гершензона о необходимой недоверчивости к признаниям Пушкина-повествователя о целях его сообщений при анализе «Станционного смотрителя» [3, с. 124]. Мифопоэтическое начало в пушкинской прозе – и художественной, и документальной, прикровенно, вбирает тончайшие оттенки смысла, существовавшие в его время, высокосемиотическая игра касается осмысления реалий жизни. Для анализа «Путешествия в Арзрум» важны концепты православной Греции и Турции. В марте 1821 года черновые письма Давыдову о начале греческого восстания... там он (Ипсиланти) издал прокламации... – в них сказано – что Феникс Греции воскреснет из своего пепла, что час гибели для Турции настал и проч., и что Великая держава одобряет подвиг великодушный» [4, с. 22].

Концепт мусульманской Турции был синонимом тирании, он перешел из XVIII века, складывался из разных составляющих – «Духа законов» Ш. Монтескье, вольтеровского афоризма: «Сударь, как можно быть турком?», рассуждений Шлегеля о том, что ни одно правительство не так хорошо, как хотелось бы, но ни одно правительство так не ужасно, как турецкое и др. Это было общим местом, подхваченным арзамаскими ироническими сочинениями.

Пушкин пишет из ссылки Сергею Ивановичу Тургеневу, только что возвратившемуся из Константинополя 21 августа 1821 года: «Поздравляю вас, почтенный Сергей Иванович, с благополучным прибытием из Турции чужой в Турцию родную. <...> Скоро ли увидите вы северный Стамбул? Обнимите там за меня нашего муфти Александра Ивановича <...> его преосвященству писал я письмо, на которое ответа не имею» [4, с. 30].

«Отсюда след этих шуток протянется к глубоко серьезным произведениям Пушкина середины 20-х годов, в частности, к параллельной реализации образа пророка на материале Библии и Корана [1, с. 129]», – пишет Б.М. Гаспаров, исследуя поэтический язык Пушкина.

Сюжет «Путешествия в Арзрум» строится на двух мотивах – мотиве поэзии, связанном с биографией Пушкина-путешественника и мотиве победы над демонической силой врага, апокалиптическим наказанием нечестивых. Поражение в войне – наказание лукавого Стамбула, предавшегося Западу, которому противопоставлен Арзрум нагорный, верному заветам религии, как их изображает в стихотворении «Стамбул гяуры нынче славят» вымышленный поэт Амин-оглу. В «Путешествии в Арзрум» оба мотива развиваются параллельно, переплетаясь, создавая иллюзию безыскусной фиксации впечатлений, в которые вплетены рассуждения о христианстве – мусульманстве – язычестве, соотношение своего/чужого.

Противопоставление мусульманского мира, с его низким уровнем цивилизации проходит красной нитью через сравнения схожих явлений, вроде описания серных источников. Автор никак не акцентирует, порой даже не артикулирует своих взглядов, но расположение материала само подводит читателя к выводам. Нужно отметить, что в «Путешествии в Арзрум» Пушкин использует не парные противопоставления, а триады Горячеводск – Тифлис – Турция. Этот «тройственный» стиль, пришедший на смену парным контрастам романтизма, вытекает из историософских взглядов зрелого Пушкина. На смену противопоставлению свое / чужое (местный колорит) приходят более широкие, эпические сопоставления. В поле зрения автора – Российская империя – Османская Порта – Римская империя, которые обозначены системой цитаций: Державин, Рылеев, Давыдов, Вергилий, Гораций, Гомер, современные европейские путешественники. Европа – Кавказ – Азия. Кавказ как место перехода, как пространство органически связанное с Россией, христианством и, следовательно, цивилизацией. Пушкин тонко оркеструет имена поэтов. Это Т. Мур, который и в упоении Востоком должен оставаться европейцем, античные поэты, грузинский поэт Д. Туманишвили, А.С. Грибоедов, Фазил-Хан. Мистифицированный поэт янычар Амин-оглу и иронически нарисованный «брат мой дервиш».

Мотив поэзии представлен разнообразно и в разных ипостасях. Это и отсылки к собственному творчеству, и большое количество цитат самых разных авторов, современных и античных, и портреты поэтов. Первым

упоминается измаранный список «Кавказского пленника», затем – история создания стихотворения «Калмычке», в последней главе – «Монастырь на Казбеке».

После взятия Арзрума Пушкин с большой долей иронии изображает концепцию поэта – пророка, вложив в уста паши такое определение: «Благословен час, когда встречаем поэта. Поэт брат дервишу. Он не имеет ни отечества, ни благ земных; и между тем, как мы бедные, заботимся о славе, о власти, о сокровищах, он стоит наравне с властелинами земли и ему поклоняются. Восточное приветствие паши всем нам очень понравилось.... Выходя из его палатки, увидел я молодого человека, полунагого, в бараньей шапке, с дубиною и с мехом (outré) за плечами. Он кричал во все горло. Мне сказали, что это был брат мой, дервиш, пришедший приветствовать победителей. Его насилу отогнали» [2, с. 691].

Пушкин подвергает пересмотру также понятия восточной роскоши и восточных красавиц, гарема, как прообраза мусульманского рая. Промежуточными понятиями между Европой и «бесплодными пределами Азии» выступает и секта езидов – мусульмане, признающие культ христианских святых, и христианский Восток. Характерно описание Тифлиса и, особенно, тифлисских бань.

Автор начинает с впечатлений от зрелища купающихся женщин в банный день: «казалось, я вошел невидимкой. Многие из них были в самом деле прекрасны и оправдывали воображение Т. Мура»; дальше Пушкин приводит цитату из поэмы «Лалла Рук», где восхваляется прелестная грузинская дева с ярким румянцем, когда она выходит разгоряченная из Тифлисских ключей. Этот эпизод приведен как зеркальный к описанию в последней главе гарема турецкого паши. «Все они были приятны лицом, но не было ни одной красавицы; та, которая разговаривала у дверей с г. Абрамовичем, была, вероятно, розою-повелительницею гарема, сокровищницею сердец – Розою любви – по крайней мере, я так воображал» [2, с. 689]. Этот несколько ироничный пассаж напоминает описание мусульманского рая.

Концепт розы в восточной поэзии имел во времена Пушкина устойчивое содержание («соловей и роза»), разработанное в жанре элегии. Но в «Путешествии в Арзрум» есть еще одно, достаточно самобытное описание розы: «Голос песен грузинских приятен; мне перевели одну из них слово в слово; она, кажется, сложена в новейшее время; в ней есть какая-то восточная бессмыслица, имеющая поэтическое достоинство:

Душа, недавно рожденная в раю! Душа, созданная для моего счастья! От тебя, бессмертная, ожидаю жизни.

От тебя, Весна цветущая, от тебя, Луна двунедельная, от тебя, ангел мой хранитель, от тебя ожидаю жизни.

Ты сияешь лицом и веселишь улыбкою. Не хочу обладать миром: хочу твоего взора. От тебя ожидаю жизни.

Горная роза, освеженная росой! Избранная любимица природы!

Тихое, потаенное сокровище! От тебя ожидаю жизни» [2, с. 662].

Это стихотворение современного Пушкину грузинского поэта Дм. Туманишвили. Считается, что «песня эта привлекла внимание Пушкина во время его пребывания в Тбилиси» [5, с. 407]. Это несомненно так, но вопрос в том, впервые ли ее слышал Пушкин в Грузии или уже был знаком с ней ранее.

Наследие Д. Туманишвили невелико – 34 стихотворения, анакреонтического типа, в жанре «мухамбази». Они распространялись в списках современниками и продолжали пользоваться популярностью долгое время спустя¹. Туманишвили был секретарем последнего грузинского царя Георгия XII, а затем жил в эмиграции в Петербурге у одного из грузинских царевичей – Михаила, депортированного в столицу империи после присоединения Грузии. Биография Д. Туманишвили остается невыясненной до конца. Некоторые исследователи считают, что поэт вернулся в Грузию, где умер в 1821 году, другие – что он похоронен в Петербурге [6, с. 297–301]. Большинство сходится на том, что стихотворение «Ахал агнаго» было написано в Петербурге. Мы делаем предположение, что Пушкин был знаком с этими стихами еще до приезда в Тифлис.

15 мая Пушкин пишет «На холмах Грузии», «Я снова юн и твой». Возвращение чувства, возвращение жизни, любви, обращение к возлюбленной – эти мотивы роднят стихотворения Пушкина, возникавшие ранее («К***»; «Душе настало пробужденье...»), со стихами Туманишвили – «От тебя, бессмертная, ожидаю жизни». Существеннее непосредственного здоровья / болезни для Пушкина мотив здоровья духовного:

В душе настало пробужденье

И для него воскресли вновь

И божество, и вдохновенье

И жизнь, и слезы, и любовь [7, с. 265].

Стихи к А.П. Керн имеют сходство с грузинской песнью, которую Пушкин приводит в «Путешествии в Арзрум».

Что побудило Пушкина во время написания «Путешествия в Арзрум» в 1829—1835 годах в качестве образца грузинской поэзии привести стихотворение того типа, которому он сам отдавал дань в юности, но которым перестал увлекаться к моменту написания «Путешествия»? Простым незнанием грузинских поэтов? Вряд ли. Достоянием русской читающей публики были и разнообразные сведения о грузинских поэтах, содержащиеся в книге о Грузии Е. Болховитинова и статья о Руставели, напечатанная Д. Чубиновым (Чубинашвили) в 1827 году во французском журнале «Азиатский вестник». Еще в 1821 году в примечаниях к «Кавказскому пленнику» Пушкин писал: «Счастливым климат Грузии не вознаграждает сию прекрасную страну за все бедствия, вечно ею претерпеваемые. Песни грузинские приятны и по большей части заунывны» [8, с. 132]. Поэт обнаруживает серьезное знакомство с материалами по Грузии и Кавказу, что подтверждается и фактами его биографии (17 августа 1820 г. он посетил в Феодосии вместе с семьей Раевских историка С.М. Броневского, бывшего начальника канцелярии П.Д. Цицианова и директора Азиатского департамента МИДа, автора «Новейших географических и исторических известий о Кавказе», 1823) и мемуарами.

Следовательно, у Пушкина была своя мотивация обратиться к стихам именно Д. Туманишвили. Вероятно, она была связана с личными событиями, воспоминаниями петербургского периода его юности.

В «Путешествии в Арзрум» Пушкин пишет о Кавказе как о месте сакральном, исцеляющем. Тема эта поддержана и усилена стихотворением «Стамбул гяуры нынче славят», где ставится тема связи греха и праведности, духовного здоровья и физического, твердыни веры, которая обеспечивает крепость военную («Стоит белеясь Ветилуя») и обновление жизни.

Пушкина отличает особое восприятие горы Арарат. Любовь к кавказским реалиям определялась единством русского и грузинского Православия и тем обстоятельством, что с присоединением Кавказа, русские получили доступ к реалиям, упоминаемым в Библии (Бытие 8, 4:12), то есть, к началу всемирной истории, поскольку ее летоисчисление в России начиналось от сотворения мира (5508 лет от сотворения мира).

Этот духовный (вероисповедальный) аспект в большой степени определял как важность национальных связей, так и глубокий подтекст художественных произведений. Для Пушкина, четко осознававшего это, здесь начало христианской истории. «Что за гора?», – спросил я, потя-

живаясь, и услышал в ответ: «это Арарат». Как сильно действие звуков! Жадно глядел я на библейскую гору, видел ковчег, причаливший к ее вершине с надеждой обновления и жизни – и врана и голубицу излетающих [9, с. 36–43] символы казни и примирения» (подчеркнуто нами – И.Б.-М.) [2, с. 670].

Пушкин продолжает относиться к Кавказу – «новому Парнасу» – как в юности, как к источнику обновления. Но в тридцатые годы он видит Кавказ и как источник исцеления духовного (библейское начало), и как возможность поправки здоровья в обустроенных серных клочках, начало имперское.

Примечания

1. Профессор Д. Чубинашвили включил это стихотворение Д. Туманишвили в «Грузинскую хрестоматию», изданную в Петербурге в 1846 и 1863 годах, а Оливер Уордроп перевел на английский язык и поместил в своей книге «Грузинский язык и литература».

Список литературы

1. Гаспаров Б.М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка // Современная западная русистика. – С.-ПБ.: Академический проект, 1999. 400 с.
2. Пушкин А.С. Путешествие в Арзрум // Полное собрание сочинений в десяти томах. М.-Л., Изд. АН СССР, Институт литературы (Пушкинский Дом), – т. VI, 1949. С. 637 – 701.
3. Гершензон М.О. Мудрость Пушкина. – М.: Т-во «Книгоиздательство писателей в Москве», 1919. 230 с.
4. Пушкин А.С. Письма // Полное собрание сочинений в десяти томах. М.-Л., Изд. АН СССР, Институт литературы (Пушкинский Дом), – т. X, 1949. 900 с.
5. Горгидзе М. Грузины в Петербурге. Страницы летописи культурных связей. – Тбилиси: Мерани, 1976. 407 с.
6. Модзалевский Л., Дондуа В. Временник пушкинской комиссии № 2. М.-Л., 1936. С. 297–301.
7. Пушкин А.С. Стихотворения 1820–1826 // Полное собрание сочинений в десяти томах. М.-Л., Изд. АН СССР, Институт литературы (Пушкинский Дом), – т. II, 1949. 464 с.
8. Пушкин А.С. Поэмы. Сказки // Полное собрание сочинений в десяти томах. М.-Л., Изд. АН СССР, Институт литературы (Пушкинский Дом), – т. IV, 1949 552 с.
9. Мурьянов М. Из символов и аллегорий Пушкина. М.: Наследие, 1996. 279 с.

A PILGRIMAGE TO THE CAUCASUS AS A FORM OF IDENTIFICATION

I. L. Bagration-Mukhraneli

The article discusses the genre of journey to the Caucasus in Russian literature as a form of self-identification of national consciousness. A striking example of such text is the "Journey to Arzrum during the campaign of 1829" by A. S. Pushkin. Russo-Turkish war actualizes the concepts of East, West, Russia in the mind of the traveler. He is interested in the boundaries of the geographic, political, ethnic, confessional, the theater of war. During the journey Pushkin not only highlights the features of the real historical facts – traditions, language, food, the nature of the Caucasus and Turkey. In the internal spiritual space captured the experience associated with the manifestation of Christianity, Islam, paganism in the behavior of peoples. The formation of this semiotic field dates back to the early period of creativity of Pushkin, when in Arzamas tradition, the journey to the South was synonymous with the descent into hell. In "Journey to Arzrum" the motive of the Pushkin myth of the pilgrimage of the poet-Messiah rejected in the world becomes the flip side of messianically theme of the poet-prophet.

Keywords: the Caucasus, Pushkin, the genre travel, national identity, the poet-prophet, the Messianic myth.

2.3. ОБРАЗ НЕМЦА В «НЕВСКОМ ПРОСПЕКТЕ» Н.В. ГОГОЛЯ

© *Е.В. Папилова*

Рассматривается имагологический образ немцев в повести Н.В. Гоголя «Невский проспект», где петербургские ремесленники Шиллер, Гофман и Кунц подаются как типичные представители своей нации. Выделяются основные средства создания образа немца (имена персонажей, их сюжетное поведение, характеристика национального самосознания, ментальности, ценностных установок, предметная детализация, хронотоп, особенности речи героев, подача героя как типичного представителя своей нации, использование противопоставления как приема раскрытия образа и др.). Кратко показана эволюция восприятия автором Германии и немцев от романтического и восторженного («Ганс Кюхельгартен», 1827–29) до комического и иронического («Невский проспект», 1935). Показывается, как антитеза «русские – немцы» коррелирует у Гоголя с антитезой «Москва – Петербург».

Ключевые слова: имагология, стереотип немца, «Невский проспект» Н.В. Гоголя.

Сферу научного знания, сформировавшуюся на рубеже XX–XXI вв. и имеющую своим предметом исследование стереотипных представлений одного народа о характере, способах поведения, ценностных ориентирах другого народа, принято называть *имагологией* (англ. –image” – «образ”). Имагология междисциплинарна, она черпает материал из множества источников, при этом весомый вклад в нее вносит *художественная имагология*, исследующая этностереотипы в художественной словесности (литературе и фольклоре). Есть произведения, в которых стереотипные представления одной нации о другой представлены очень ярко, что дает большие возможности для имагологических исследований. К таким произведениям относится повесть Гоголя «Невский проспект», рисующая петербургских немецких ремесленников.

Немецкая тема характерна для всего творчества Гоголя, но в разное время ее трактовка была разной. Юный Гоголь, по словам Зеньковского, испытал большое влияние «немецкой романтики» [1, с. 45]. Немецкий исследователь Кайль писал о нем как о «человеке, в юности безмерно любившем Германию поэтов и мыслителей, олицетворением которой был и остался для него Шиллер» [2, с. 411]. В ранней поэме «Ганц Кюхельгартен» (1827–1829) Гоголь посвятил Германии такие строки: *И с неразгаданным волненьем / Свою Германию пою. / Страна высоких помыслений! / Воздушных призраков страна! / О, как тобой душа полна! / Тебя обняв, как некий Гений, / Великий Гете бережет, / И чудным строем песнопений / Свекает облако забот* [3, т. 1, с. 262]. В письме 1839 г. М.П. Балабиной Гоголь признавался: «Это были лета поэзии, в это время я любил немцев, не зная их, или может быть я смешивал немецкую ученость, немецкую философию и литературу с немцами. Как бы то ни было, но немецкая поэзия далеко уносила меня тогда в даль, и мне нравилось тогда ее совершенное отдаление от жизни и существенности» [4, с. 148–149].

Жизнь в Петербурге и поездка в Германию обнаружили несоответствие книжных романтических представлений и реальности. «Мысль, которую я носил в уме о чудной фантастической Германии, исчезла, когда я увидел Германию в самом деле» [1, с. 50], – признавался Гоголь. В «Петербургских повестях» (1835–1842) немцы представлены в *ироническом освещении*. Основные средства создания образа немца у Гоголя: имена персонажей, их сюжетное поведение, характеристика национального самосознания, ментальности, ценностных установок, предметная детализация, особенности речи героев, хронотоп, подача героя как ти-

пичного представителя своей нации, использование антитезы как приема раскрытия образа и др.

В «Невском проспекте» (1835) Гоголь избрал для своих героев-немцев **фамилии**, отсылающие читателя к историческим персоналиям. Вся сцена знакомства Пирогова с ремесленниками подана автором в ироническом тоне: *Перед ним сидел Шиллер, не тот Шиллер, который написал “Вильгельма Телля” и “Историю тридцатилетней войны”, но известный Шиллер, жестяных дел мастер в Мецанской улице. Возле Шиллера стоял Гофман, – не писатель Гофман, но довольно хороший сапожник с Офицерской улицы, большой приятель Шиллера* [3, т. 3, с. 34]. Нарочитостью фамилий (Лихачев назвал это приемом «иронических ассоциаций» [5, с. 176]) автор насмешливо подчеркивает, что в повседневной жизни петербургского обывателя мелкие ремесленники более известны, чем их великие однофамильцы. Для русского художественного романтизма характерен культ Шиллера и Гофмана, но Гоголь отражает не книжные, а бытовые представления о немцах.

В эпизоде знакомства Пирогова с ремесленником пьяный Шиллер грубо встречает его: *«Пошел вон!» – отвечал протяжно Шиллер. Это озадачило поручика Пирогова. Такое обращение ему было совершенно ново, но он решил, что Шиллера можно извинить, потому что голова его была наполнена пивом* [3, т. 3, с. 35] (Гоголь отразил бытующее представление о пьянстве немецких ремесленников). Поведение Шиллера в сюжете объяснено так: *Хотя он был флегматик и немец, однако ж поступки Пирогова возбудили в нем что-то похожее на ревность. Застав Пирогова целующим его жену, он вместе с приятелями грубо и невежливо расправился с ним. В первоначальном варианте текста повести: Я должен с прискорбием признаться, что поручик Пирогов был очень больно высечен. Цензоры потребовали смягчить эту сцену* [4, с. 271]. По сравнению с черновым вариантом Гоголь значительно изменил текст: убрал колоритные подробности в описании расправы ремесленников с офицером (Гофман *всей тяжестью сел на ноги Пирогова, Кунц схватил его за голову, а Шиллер схватил в руку пук прутьев, служащих метлою*). По поводу этой сцены Пушкин писал Гоголю: «Секуцию жаль выпустить: она, мне кажется, необходима для полного эффекта вечерней мазурки» [6, с. 266]. О.Г. Дилакторская замечает, что «общественная атмосфера того времени исключала возможность подобной сцены в реальном быту. Тем не менее, Гоголь ее оставляет, удостоверяя психологической реакцией героев: протрезвевший Шиллер с ужасом ждет расправы, а гневный Пирогов грозит плетью и Сибирью, жалобой

генералу, в главный штаб» [6, с. 266]. В эпизодах знакомства Пирогова с ремесленниками и их расправы с офицером соблюдены принципы театрального изображения (диалог, пластика, жест, поза), они поданы в духе народного фарса, шаржа, лубочного представления, создают живое впечатление, вызывают смех, гиперболы переходят в гротеск.

Иронично охарактеризовано **национальное самосознание** Шиллера, который постоянно подчеркивает: *Я швабский немец... у меня есть король в Германии... у меня в Швабии мать моя, и дядя мой в Нюрнберге; я немец, а не рогатая говядина!*. Живя в Петербурге, он исполнен презрения к русским: *Я немец, а не русская свинья*. Пирогову, который пытается внушить уважение к своему офицерскому чину, Шиллер отвечает: *Что такое офицер! Я – швабский немец. Мой сам (при этом Шиллер ударил кулаком по столу) будет офицер... Но я не хочу служить*. Национальное самосознание Шиллера, его комическая претензия казаться не тем, кем он является, рисуются явно саркастически.

Гоголь акцентирует в Шиллере традиционные для русского сознания черты **немецкой ментальности** – аккуратность, педантичность, высокое мастерство, рассудочность, расчетливость. Комната Шиллера, куда в погоне за незнакомкой вбегает Пирогов, кажется ему *убранной очень опрятн*, она *показывала, что хозяин был немец*. О педантичности и высоком мастерстве работы Шиллера свидетельствует то, что, назначив Пирогову высокую цену за шпоры, он *задумался и стал размышлять о том, как бы лучше сделать свою работу* (стереотип «немецкое качество» живет в сознании русских до сих пор). *Немецкая работа, – глэднокровно произнес Шиллер, поглаживая подбородок. – Русский возьмется сделать за два рубля* [3, т. 3, с. 37]. Пирогов и в самом деле хвалит сделанные им шпоры: *Господи, как это хорошо сделано! У нашего генерала нет этаких шпор*, но в устах Гоголя, весьма критически оценивавшего аккуратность и однообразие, похвала звучит иронически.

О рассудочности, расчетливости Шиллера свидетельствует его диалог с Гофманом. Он по-гоголевски гиперболичен, ситуация исполнена гротескной образности. Иронизируя, Гоголь приводит длинную калькуляцию затрат своего героя на нюхательный табак, комически раскрывая ход его одурманенного вином мышления: *Я не хочу, мне не нужен нос!.. У меня на один нос выходит три фунта табаку в месяц <...> Слышишь, друг мой Гофман? На один нос четырнадцать рублей сорок копеек! <...> Это разбой!.. Я не хочу носа! Режь мне нос! Вот мой нос!*. Шиллер готов отрезать себе нос, и сапожник Гофман, очевидно, согласен с ним: *без всякого сомнения, Гофман отрезал бы ни за что ни про что Шиллеру нос, потому что он*

уже привел нож свой в такое положение, как бы хотел кроить подошву [3, т. 3, с. 34-35]. По характеристике рассказчика, экономный Шиллер ни в каком случае не увеличивал своих издержек, и если цена на картофель слишком поднималась против обыкновенного, он не прибавлял ни одной копейки, но уменьшал только количество, и хотя оставался иногда несколько голодным, но, однако же, привыкал к этому. Пародируя, Гоголь возводит экономность Шиллера до гротеска.

В образе Шиллера Гоголь дал **обобщенную характеристику «настоящего» немца**, противопоставив его русскому: *Шиллер был совершенный немец, в полном смысле всего этого слова. Еще с 20-летнего возраста, с того счастливого времени, в которое русский живет на фу-фу, уже Шиллер размерил всю свою жизнь и никакого, ни в каком случае, не делал исключения* [3, т. 3, с. 38]. Шиллер ругает *русский скверный магазин*, где покупает *русский скверный табак*, тогда как немецкий магазин *не держит русского табаку*; за свою «немецкую работу» Шиллер просит 15 рублей, говоря при этом, что *русский возьмется сделать за 2 рубля* и т.д. «Типичность» Шиллера как немца раскрывается через его жизненные установки: *Он положил вставить в семь часов, обедать в два, быть точным во всем и быть пьяным каждое воскресенье. Он положил себе в течение десяти лет составить капитал из пятидесяти тысяч, и уже это было так верно и неотразимо, как судьба, потому что скорее чиновник позабудет заглянуть в швейцарскую своего начальника, нежели немец решится переменить свое слово. <...> Аккуратность его простиралась до того, что он положил целовать жену свою в сутки не более двух раз.* Ирония Гоголя очевидна: жизнь Шиллера рационализирована не только в быту, но и в душевной сфере, которую он также регулирует правилами.

Важнейшим аспектом образа чужестранца служит его **речь**. В повести немцы говорят между собой по-немецки, Гоголь дает их диалоги в переводе. Но с Пироговым Шиллер говорит по-русски, Гоголь блестяще пародирует его «ломаную» речь. В ней множество примеров интерференции – лексико-семантической («я немец, а не рогатая *говядина*», «*прочь с него все*», «я завтра *сейчас* офицер») и грамматической: «*мой сам будет офицер*», «я не хочу иметь роги», «держи его за *рука и нога*», «*мать моя, дядя мой*», «очень *могу*». Есть вкрапления немецких слов: «*гензи на кухня*», «*камрад*». Диалог Шиллера с женой дан в русской литературе. Исследователь иноязычных вкраплений в речь героев Гоголя Листрова полагает, что этот диалог не случайно выполнен не средствами немецкой графики, которая, по мнению автора, «свидетельствовала

бы о литературно правильной, чистой немецкой речи. Прожив восемь лет в Петербурге, вращаясь в среде таких же ремесленников, как и он, Шиллер, конечно, владел не литературной, а разговорно-просторечной немецкой речью» [7, с. 94]. Речь Шиллера, когда он подсчитывает расходы на табак, – пародическая стилизация расчетливого мышления, доведенная до абсурда. Немец – тип героя «без поэзии».

Шиллер не одинок в гоголевском Петербурге – вокруг него немало близких ему по духу ремесленников-немцев – сапожник Гофман и столяр Кунц, «большой пьяница», с которым Шиллер *пил всегда вдохновенно*. Их описание основано на традиции комических «низких» жанров, изображающих бытовую повседневность. **Хронотоп**, в котором предстают ремесленники, характеризует их замкнутый мир: Шиллер, Гофман, Кунц ограничены своим ремеслом, заперты в стенах квартиры-мастерской, где Шиллер и предстает то в разгар дружеской попойки, то принимающим заказчиков, то в общении с женой. Повествование о немцах преисполнено авторской иронией, насмешка выражена не только предметно, но и стилистически: рассказчик называет Шиллера *благородным, честным немцем*, а всех трех немцев повести – *достойными ремесленниками, самым дюжим народом из всех петербургских немцев*. Отметим, что восприятие Шиллера Пироговым и автором повести различно: комическая ограниченность немецкого ремесленника, над которой иронизирует Гоголь, совсем неприметна молодому офицеру.

У Гоголя Петербург XIX в. густо населен немецкими ремесленниками, чиновниками, офицерами. В «Невском проспекте» он описан как *город, где все или чиновники, или купцы, или мастеровые немцы* [3, т. 3, с. 14]. А.А. Потебня заметил, что в повести Гоголя «...все русские и вдобавок еще *немцы*; а каково изображены им эти русские и эти немцы!» [8, с. 324]. Наблюдения Гоголя не были поверхностными: ему приходилось тесно общаться с чужеземцами. Вскоре после прибытия он писал: «На Петербурге же нет никакого характера: иностранцы, которые поселились сюда, обжились и вовсе не похожи на иностранцев, а русские в свою очередь обыностранились и сделались ни тем ни другим» [3, т. 6, с. 255–256]. Петербург молод, моден, ориентирован на запад, эгоистичен. Антитезу ему составляет Москва (противопоставление «русские – немцы (европейцы)» сливается с противопоставлением «Москва – Петербург»). Москва патриархальна, она сохранила старину и традиционализм. Сравнивая Москву и Петербург, Гоголь писал: «Петербург – *аккуратный человек, совершенный немец*, на все глядит с *расчетом* и, прежде нежели задумает дать вечеринку, посмотрит в карман;

Москва – русский дворянин, и если уж веселится, то веселится до упаду и не заботится о том, что уже хватает больше того, сколько находится в кармане» [3, т. 6, с. 108]. Антитеза двух столиц характерна для всей русской художественной культуры XIX в., и немецкий аспект играет в ней весьма заметную роль, поскольку в нем отчетливо проявляются ментальные представления русских о немцах, отраженные в языке, фольклоре, литературе.

Список литературы

1. Зеньковский В.В. Русские мыслители и Европа. Критика европейской культуры у русских мыслителей. Paris: YMCA, 1926. 291 с.
2. Keil R.-D. Gogol's Deutsche. Folklore – Erfahrung – Fiktion // Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht. Reihe V. Bd.3. 19.Jahrhundert. München, 1998. 1000 S.
3. Гоголь Н.В. Собрание сочинений: в 6 т. М.: ГИХЛ, 1952–1959. 2641 с.
4. Гоголь. Энциклопедия. Сост. Соколов Б. М.: Алгоритм, 2003. 544 с.
5. Лихачев Д.С. Ахматова и Гоголь // Лихачев Д.С. Литература – реальность – литература. Л.: Советский писатель, 1981. 251 с.
6. Гоголь Н.В. Петербургские повести. Примечания О.Г. Дилакторской. СПб., 1995. 315 с.
7. Листрова Ю.Т. Иносистемные языковые явления в русской художественной литературе XIX в. Воронеж, 1979. 156 с.
8. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. 613 с.

THE IMAGE OF A GERMAN IN N.V. GOGOL'S "NEVSKY PROSPECT"

E.V. Papilova

This article investigates the stereotypical image of Germans in N.V. Gogol's "Nevsky Prospect" story, where the characteristics of Saint-Petersburg craftsmen Schiller, Hoffmann and Kunz are depicted as being typically representative of their home nation. The article analyses the main means of creation of the Germans characters' image (their names, their behavior in the plot, the peculiarities owing to their national self-consciousness, mentality, values, details, their speech peculiarities, chronotope; using opposition as a means of a character's description, etc., to sum up, presenting a character as a typical representative of his(her) national culture. This article also shows the evolution of the author's personal perception of Germany and of Germans from the romantic and enthusiastic («Hans Küchelgarten», 1927–29) to the comic and ironic («Nevsky Prospect», 1935). Finally, this paper describes the way Gogol correlates the antithesis of Russians and Germans with that of Moscow and St. Petersburg.

Keywords: imagology, stereotype of a German, "Nevsky Prospect" by N.V. Gogol'.

2.4. «ГОГОЛЕВСКИЙ МИФ» В ПОВЕСТИ П. РУМЯНЦЕВА «ПОСЛЕДНИЕ ВЁРСТЫ: ПОВЕСТЬ О ГОГОЛЕ»

© *Е.И. Канарская*

Целью раздела является исследование авторского литературного мифа о Н.В. Гоголе, созданного в повести П.Р. Румянцева «Последние вёрсты: повесть о Гоголе». В процессе исследования были применены диалектический и метафизический методы; методы анализа, синтеза, индукции, дедукции, аналогии; описательный, культурно-исторический, сравнительно-сопоставительный, психологический, формальный методы. Автор приходит к выводу, что в повести П.Р. Румянцева складывается устойчивый образ Н.В. Гоголя как не понятого при жизни гения и пророка, способного влиять на судьбу своего Отечества и потому несущего за неё ответственность. Миф о Гоголе создается на пересечении реального и фантастического миров, реалистического и постмодернистского художественных методов, что делает данное произведение уникальным по своим формальным и содержательным признакам.

Ключевые слова: Павел Румянцев, Гоголь, мифологизация, биографизм, проблема предназначения писателя.

Неоднократно отмечалось, что биографизм, понимаемый как «осмысление и отражение в произведении «персональной истории» [1, с. 266] конкретного человека», стал литературной тенденцией последних десятилетий; более того, «авторская (и неавторская) реальная жизнь все чаще настолько врастает в текст, что отделение одного от другого становится попросту невозможным» [2, с. 183]. Это обуславливает важность и сложность изучения биографизма в различных аспектах, в том числе с точки зрения возможных способов его реализации в тексте.

Прежде всего, необходимо разграничивать биографизм в документальных и в художественных произведениях. В первом случае к тексту, по словам Л.Я. Гинзбург, применим «критерий достоверности» [3, с. 11]. В художественных текстах, напротив, реальная личность выступает, в первую очередь, как характер, необходимый автору для выражения своей идеи, а истинное бытие подлинного человека теряет для художника эстетическую значимость.

Автор художественной биографической прозы имеет в своём распоряжении два типа действий: «преследование», предполагающее ориентацию на реальные биографические факты, и «наваждение», когда только «фантазия биографа становится реальностью для него» [4, с. 216]. Во втором случае закономерно появление и развитие биографической мифологизации. Под мифологизацией в данном случае понимается «про-

цесс генерации устойчивого художественного образа (вымысла) на базе реальных исторических событий (биографий и т.п.)» [5, с. 94]. Созданный в результате мифологизации сложный художественный образ сугубо уникален, его не следует смешивать со стереотипами массовой культуры. К биографическому произведению, в котором «реальность уступила место мифу» [4, с. 216], применим термин «биомифография», введенный Майклом Бентоном.

Особым объектом «биомифографического» воссоздания выступает личность писателя. На протяжении XIX в. основной причиной создания таких биомифографий выступала неполнота биографических сведений. В XX в. ситуация изменилась: биомифография превратилась в осознанно выбираемую одним автором форму эстетического восприятия и изображения жизни и творчества другого автора. Большое значение мифологизация личностей художников обрела в литературе постмодернизма, где «мифологизированный биографизм» получил распространение благодаря его соответствию концепции «жизнь как текст».

Возрождение реализма, происходившее в конце прошлого века на фоне успешного существования постмодернизма, привело к появлению «мифологизированной» биографической прозы, сочетающей обе литературные традиции. Интересным примером такого синтеза выступает повесть П.Р. Румянцева «Последние вёрсты: повесть о Гоголе», впервые опубликованная в 1997 году.

Художественный мир рассматриваемого произведения существует в двух плоскостях: условно реальной и подчеркнута мистической. При этом первая создана в рамках реалистической традиции, а вторая аккумулирует черты постмодернизма и фантазмагорической тенденции творчества самого Гоголя.

Время действия повести сжато до одного дня – дня похорон писателя. Форма организации пространства – дорога, по которой студенты Московского университета на руках несут гроб с телом Гоголя на кладбище Свято-Данилова монастыря. Хронотоп дороги выбран неслучайно: именно на «скорбной дороге» переплетаются мир реальный и мир потусторонний, подлинно биографическая и фантастическая линии повести, за счёт чего создается «двуликий» портрет художника и «двусторонний» миф о нём.

Мир «реальный» (точнее, условно реальный) наполнен людьми, которые знали Гоголя и действительно присутствовали на его похоронах. В их числе Т.Н. Грановский, С.П. Шевырев, М.С. Щелкин, П.Я. Чадаев, А.Н. Островский и другие. Рядом с ними в произведении присутствуют

«люди из толпы», не имеющие имён и возникающие эпизодически. Именно в речи и поступках всех этих персонажей формируется «подлинно биографический» образ главного героя, распадающийся на образ Гоголя-художника и образ Гоголя-человека.

Общая характеристика литературного таланта писателя дана неким «почтенным гражданином» в самом начале произведения: *Ещё одного гения Россия потеряла!* [6, с. 3] Гоголь наделяется также даром предвидения («пророком» называет его Грановский), в связи с чем обсуждается его роль в судьбе России: по словам Чадаева, Гоголь – *мыслитель, возбуждающий разумение нации и помогающий ей двигаться вперёд, но умер он, не понятый своим народом* [6, с. 5].

Сожжение второго тома «Мёртвых душ» рассматривается Шевыревым и Бергом в религиозном контексте, как попытка духовного очищения и уничтожения книги, задающей неверные ориентиры: *Пламя... очищает путь к Богу* [6, с. 12].

При изображении Гоголя-человека используются достоверно воспроизведённые фрагменты его биографии: *сын бедного малороссийского дворянина из-под далёкой Полтавы* [6, с. 3], которому, по слухам, отказали в сватовстве Вильегорские, который *был неохоч до женщин* [6, с. 3] и некоторое время занимал кафедру Петербургского университета, не имея ни научных трудов, ни опыта. Но этот фон нужен только затем, чтобы еще отчётливее проявилась «магия гения», которая собирает у его гроба даже тех, кто при жизни осуждал, сторонился, не понимал его.

Притягательную силу гоголевского творчества автор преобразует во внешнюю красоту художника: *Гоголь в лавровом венке был страшно красив. И эта страшная, непонятная красота манила народ, завораживала и вела за собой* [6, с. 3]. Эта красота – символ, который характеризует образ Гоголя, выстраиваемый в «реальном» мире повести: гений, не понятый современниками. Лишь смерть художника сняла пелену предубеждения и недоверия с глаз читателей и позволила оценить всю силу его таланта.

Таков реалистический аспект «гоголевского мифа», созданного П.Р. Румянцевым. Он дополняется аспектом фантастическим, который складывается в мистической плоскости повести.

В этом «параллельном измерении» Гоголь – дух, то незримо парящий над Москвой, то погружающийся в очередное фантазмагорическое видение. Речевые и поведенческие особенности реального писателя, известные по воспоминаниям его современников, проявляются в этом образе крайне слабо. Гоголь в повести немногословен, зачастую под-

чёркнуто пассивен и бесстрастен. Возникает иллюзия того, что герой согласно постмодернистской традиции «растворился» в тексте, полностью потерял гоголевское «я».

Однако это не так: «оболочка» Гоголя пуста, поскольку её подсознательное и сознательное содержание находится вокруг неё: всё тайно или явно ожидаемое, предполагаемое и созданное писателем заполняет собой «потусторонний мир» повести. Постмодернистские тенденции здесь проявляются иначе: аллюзии на «Нос», «Ревизор», «Мёртвые души», сам «магический реализм» классика как особый художественный метод становятся частью интертекста Румянцева.

Во вводной первой части повести автор сообщает, что Гоголь ещё при жизни умел мгновенно перемещаться во времени и пространстве и обладал телепатическими способностями. Это обратная, мистическая сторона образа гениального художника-пророка, созданного в «реальной» плоскости произведения, а также способ объяснения дальнейшего хода событий.

«Скорбная дорога» также имеет обратную сторону: вместе с траурной процессией дух писателя отправляется в странствие по лабиринтам своего сознания.

Сначала Гоголь попадает в загадочную деревню, где его встречает «мужичок» Иван. Писатель как будто возвращается в свое деревенское детство или к раннему творчеству, когда его религиозные убеждения ещё были тесно связаны с наивно-мистическими представлениями Малороссии. Не зря Иван просит почитать именно «Вия».

Классик проявляет себя здесь (и далее на протяжении всего произведения) как человек самолюбивый и обидчивый: ему льстит желание собеседника послушать его произведение и досадно, когда тот вдруг отвлекается. Вспоминает писатель и о своей роли пророка: *Хотел я будущее России предугадать...*, и тут же возвращается к умонастроению последних лет своей жизни: *...но даже настоящее не осилил описать!* [6, с. 7].

Вообще, критика Гоголем собственного творчества (иногда озвучиваемая им самим, иногда вложенная в уста его собеседников) как творчества пророка, способного воздействовать на судьбу страны и потому несущего огромную ответственность за неё, – один из постоянных мотивов повести. В рассматриваемой части выразителем этой критики становится также Иван, заявляющий: *Куда кучер повернёт, туда и едет твоя Тройка. Из-за тебя на Руси про кучера-то и забыли!* [6, с. 8].

Иван – скрытая (или потенциальная) ипостась Гоголя: неприметный с виду человек, хранящий тайны мироздания и сам способный «напридумывать» любую реальность. Любопытны мир и занятия Ивана: он – ведун, видящий будущее, собирающий души умерших жителей своей деревни в бочку и следящий за их повторным «распределением». Тема мёртвых душ – сквозная для всего произведения, как и для творчества Гоголя. Деревня Ивана находится на краю света, оттуда можно взглянуть на всю Вселенную, которая имеет форму носа, – «предмета», также занимающего в жизни и творчестве Гоголя не последнее место.

С помощью Ивана герой компенсирует то, чего, по мысли автора, он вынужден был лишиться при жизни: ведун угощает его наливкой, а потом ведёт к местной девушке Маланье, которая заключает писателя в объятия. И каждый раз соприкосновение с этими житейскими радостями приносит Гоголю покой и умиротворение.

Видение внезапно обрывается, и дух Гоголя возвращается в условно реальный мир. Безграничное время «Псевдодиканьки» сжимается до кратких жизней отдельных участников процессии, будущее которых Гоголь видит. Он решает *воспарить над Москвой* [6, с. 10] – метафора, заимствованная у М.Н. Каткова (*Надо всем царит в непоколебимой вышоте Гоголь* [7, с. 340]). В данном случае полёт Гоголя и его способность разом окинуть взглядом всю столицу и закрыть её своей тенью подчеркивают размах и дарования писателя, и его личности, которой подвластны пространство и время.

Писатель вновь возвращается к традиционному религиозному мировоззрению: мир вокруг него наполнен мёртвыми душами, но теперь они не хранятся в бочке, как у Ивана, а направляются либо в рай, либо в ад. Он приводит душу умирающего ребенка обратно в тело и чувствует себя её спасителем, но тут же другая душа меняет его мнение: *Думаешь, спаситель?! А может, наоборот, своими круговертями выхватил душу приболевшего ребенка? Мир хрупок, успокой дух-то!* [6, с. 12] В этом эмоциональном выпаде – снова самокритика, в которой воплощена внутренняя борьба Гоголя, противоречие между его желанием быть спасителем своего народа и тягостной неуверенностью в том, что он может им стать.

Следующее видение Гоголя – своего рода антиутопия в составе повести. Писатель оказывается в трамвае, олицетворяющем «Русь-Тройку» далёкого будущего. Все окружающие его пассажиры читают «Мёртвые души», в окнах мелькают только его памятники, а посреди вагона висит его портрет работы А.А. Иванова. Постоянно сменяющиеся

друг друга попутчики, составляющие галерею образов новой России (подобную той, что была изображена в «Мёртвых душах»), объясняют Гоголю, что *в Кремле его утвердили как самого главного писателя* [6, с. 17]. Теперь страна живёт по его «программе», описанной во втором томе «Мёртвых душ», который не сгорел и был *доведён до ума* [6, с. 17].

Сначала писатель поддаётся грубой лести окружающих. Однако затем он узнаёт, что созданные им персонажи – «выпущенные бесы», которые теперь управляют Россией, что второй, третий и т.д. тома «Мёртвых душ» дописывает за него каждый, кто пожелает, что все его нравственные и социальные идеи искажены до неузнаваемости. Тогда Гоголю становится не по себе, ему даже перестает нравиться собственный портрет (возникает параллель с «Портретом» из «Петербургских повестей»). Он вновь возвращается к обсуждению с самим собой той роли, которую играют для России его сочинения, и роли его самого как художника, способного не только предвидеть, но и менять будущее.

Главное, что возмущает Гоголя, – извращение цели второго тома «Мёртвых душ» показать ясно *дороги к высокому и прекрасному* [6, с. 18]. Эту идею, долгие годы вынашиваемую художником, превратили в формулу *все должны быть богаты и счастливы* [6, с. 18], которая используется для оправдания богатства и счастья единиц.

Всё это вызывает у Гоголя «боль душевную». Он окончательно прозревает: он не в трамвае, а в светящемся гробу, наполненном мёртвыми душами и несущемся в неизвестность. Наступает кульминация, высшая точка мучительных размышлений писателя о правильности выбранного пути. *Неужели я повинен в том, что случилось с Россией?! Да, я хотел научить людей, как надо жить, как хозяйствовать, как нам обустроить Россию... В гордыне своей даже учил, как правильно молиться Богу. Но я же всё понял, я всё сжёг!* [6, с. 19] – в этом кратком экспрессивном монологе заключена авторская концепция Гоголя-художника, который, смотря сквозь время, способен понять разрушительную силу собственного труда и отказаться от него. То же писал и сам Гоголь: *Жгу, когда нужно жечь* [8, с. 87].

Писатель своей волей сжигает написанное им уродливое полотно будущего вместе с трамваем и его пассажирами. За языками пламени – чёрт, с которым Гоголя сравнивали и даже отождествляли с начала XX в. Но у Румянцева этот персонаж – олицетворение зла, над которым Гоголь одерживает победу с помощью очистительного огня. Автор вновь переносит читателей в реальность, где ещё живущий писатель торжествующе сжигает второй том своей поэмы.

Последнее видение Гоголя – его диалог с чёртом. Тот объясняет мистический ореол, окруживший личность писателя после его смерти, своим вмешательством, желанием отомстить за «издевательства» Гоголя. Устами чёрта автор подводит итог повести. Он объясняет психическую сторону гениальности художника: Гоголь жил *особой формой жизни* [6, с. 24], за каждую положительную эмоцию платил следующим за ней глубоким отчаянием. Он также подтверждает уверенность Гоголя в преобразующей силе художественного слова (*...литераторы сначала произнесут, а уж потом жизнь идёт по написанному ими* [6, с. 24]) и в том, что сожжение второго тома было единственно верным выходом (*Нельзя построй идеальное общество. Оно будет изначально мертво* [6, с. 24]).

Собеседник разрешает, наконец, для Гоголя загадку его странствий: писатель *блуждает в самом себе* [6, с. 25]. И тут же удар церковного колокола разрушает и чёрта, и прочие иллюзорные образы, державшие художника в плену. Благодаря своему очищению огнём он освобождён от роли мёртвой, вечно блуждающей души и устремляется к свету по той лестнице, которую он просил в последние мгновенья перед смертью. *Умер он для жизни, ожил он душой. Господи, помилуй, даруй ему покой!* [6, с. 26] – этими стихами священника Алексея заканчивается повесть.

Таким образом, П.Р. Румянцев создаёт уникальный миф о Гоголе, основываясь как на биографических данных, так и на собственных представлениях и воображении. Личность Гоголя в повести существует в двух измерениях: реальном, внешнем, и мистическом, внутреннем. За счет постоянного переплетения этих двух планов складывается цельный образ художника. По мысли автора, Гоголь – гениальный писатель, пророк, который способен заполнить собой весь мир и управлять его развитием. Вместе с тем это метущийся, страдающий человек со своими недостатками, который отказался от всех мирских удовольствий, чтобы посвятить себя литературе. Но сила личности Гоголя такова, что он способен преодолеть гордыню и отказаться от произведения, на которое потрачены годы и здоровье, если оно задаёт обществу неправильное направление движения. Созданный миф, изложенный с использованием разных художественных приёмов и методов, представляет собой интересный творческий эксперимент, позволяющий по-новому взглянуть на личность и судьбу классика, а также на его роль в современном искусстве.

Список литературы

1. Попова Т. Историография в человеческом измерении // Историографические исследования в Украине. 2012. № 22. С. 265–292.
2. Пучков В.А. Генеалогия современной биографической прозы: от мифологического сказания о героях к биографическому дискурсу // Ярославский педагогический вестник. 2011. № 1. С. 180–183.
3. Гинзбург Л.Я. О литературном герое. М.: Советский писатель, 1979. 224 с.
4. Сорочан А.Ю. Лермонтов «для детей» и Лермонтов «для взрослых»: проблема конструирования биографии поэта в научно-популярных и художественных текстах // В сб.: Лермонтов и история / Отв. редактор В. А. Кошелев. Великий Новгород–Тверь: Издательство Марины Батасовой, 2014. С. 216–223.
5. Симакова С.И., Горяйнова А.В. Мифологизация личности писателя в современной литературе (на примере романа Б. Акунина «Ф.М.») // Известия высших учебных заведений. Уральский регион. 2012. № 1. С. 93–96.
6. Румянцев П.Р. Последние версты: повесть о Гоголе // Юность. 1997. № 9. С. 2–26.
7. Золотусский И. Гоголь. М.: Молодая гвардия, 1979. 511 с.
8. Гоголь Н.В. Выбранные места из переписки с друзьями // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 17 т. / Сост. И.А. Виноградов, В.А. Воропаев. М.: Издательство Московской Патриархии, 2009. Т. 6. 744 с.

THE GOGOL MYTH IN P. RUMYANTSEV'S STORY “THE LAST VERSTS: THE STORY ABOUT GOGOL”

E.I. Kanarskaya

The purpose of the article is to research the particular literary myth about N. Gogol which was created in P. Rumyantsev's story “The last versts: the story about Gogol”. In the course of the research the author used dialectic and metaphysical methods, methods of the analysis, synthesis, induction, deduction, analogy, descriptive, cultural-historic, comparative-contrastive, psychological and formal methods. The author comes to the conclusion that P. Rumyantsev's story forms a constant image of N. Gogol who appears as the genius and the prophet misunderstood inter vivos, capable of exerting influence on the destiny of his Fatherland and therefore responsible for it. The myth about Gogol is created at the intersection of the real and fantastic worlds, realistic and post-modernist art methods that endows this work with the unique formal and substantial features.

Keywords: Pavel Rumyantsev, Gogol, mythologization, biographism, problem of writer's destination.

2.5. КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ ОБРАЗА ПРИРОДЫ КАК СРЕДСТВО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ РУССКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА В «ЗАПИСКАХ ОХОТНИКА» И.С. ТУРГЕНЕВА И ФРАНЦУЗСКИХ ПЕРЕВОДАХ ЦИКЛА

© *Н.А. Воскресенская*

В разделе определяется, что сущностные черты русского характера раскрываются И.С. Тургеневым в цикле «Записки охотника» посредством образов природы. Концепт «природа» в цикле характеризует русский национальный характер не только на уровне образов героев, но и через оценку этого качества в народной среде и автором-рассказчиком, охотником. Рассматриваются проблемы переводческой рецепции данного концепта во французских переводах цикла И.С. Тургенева. Сравнительно-сопоставительный анализ текстов восьми французских переводов «Записок охотника» показал, что, поскольку в произведении Тургенева концепт не находит прямого выражения, существуют определенные трудности в их интерпретации, в частности, в передаче специфики его актуализации в русской действительности и творчестве Тургенева особенно.

Ключевые слова: Тургенев, «Записки охотника», русский национальный характер, переводческая рецепция, французский, образ природы, концепт.

Тургеневское восприятие природы берет свое начало в традиции немецкого романтизма начала XIX века, в «философии природы» Шеллинга, видящего в ней живое начало всего существующего в мире, наделявшего ее сознанием и подчинявшего ее действию особенные внутренние законы [1]. Пристальное внимание Тургенева к деталям в описаниях природы можно объяснить именно желанием показать природу во всех ее «живых проявлениях» [2]¹.

Несомненно, первостепенную роль в формировании отношения Тургенева к природе сыграла также идея Ж.-Ж. Руссо о «l'homme de la nature» – «человеке природы», «естественном человеке» [3]. Ощущение себя как части природы – неотъемлемая часть мировоззрения Тургенева. Особенно важно для него чувство соприродности, характерное для рассказчика, чем можно объяснить выбранную им жанровую форму – записки охотника. Очевидно, к мотиву путешествия, дороги, характерному для Руссо, восходит тургеневский замысел «странствий по природе» [4]. Для него это свободное, ничем не связанное перемещение. Иногда рассказчик даже как будто подчиняется природным условиям, которые приводят его к встрече с очередным персонажем. Так, например, в рассказе «Бежин луг» описание «блужданий» потерявшего дорогу охотни-

ка-рассказчика «создает у читателя эмоцию ожидания, которая разрешается встречей с мальчиками, стерегущими табун» [5].

Природа для Тургенева – это тайна, которую нельзя разгадать, но можно почувствовать. Поэтому ему так важен принцип психологического параллелизма: через описание природы Тургенев пытается понять доминирующее в данный момент в человеке психологическое состояние. Все пейзажные зарисовки в его произведении – это важная психологическая подготовка читателя к последующим событиям, либо некое эмоциональное «послевкусие», когда рассказчик еще не может сформулировать своей оценки и пытается найти психологическую опору в состоянии окружающей природы.

Соприродность русского человека актуализируется во всех рассказах цикла и можно установить несколько способов реализации этого концепта при создании образа национального характера.

Во-первых, это общая композиция «Записок охотника», которая открывается очерком «Хорь и Калиныч», где в образе главных героев реализуется концепт «природа»: Тургенев представляет «породу» людей, подчеркивая тем самым их близость к природе. Любопытно, что, представляя свое описание орловского и калужского мужика, Тургенев дает определение местности (*распаханные поля, близ оврага, кое-как превращенного в грязный пруд* орловской деревни и избы Калужской губернии, стоящие *вольней и прямей, ее засеки ... на сотни, болота на десятки верст* [6, с. 7]), сразу обозначая таким образом природный locus. Пейзажные зарисовки у него постоянно служат способом аргументации, убеждения читателя в том, что взаимоотношение с природой помогает понять человека: место, где он обитает, отношение к этой местности, к природным явлениям составляют суть русского национального характера. Завершается цикл рассказом «Лес и степь», где лес и степь – символическое пространство, с которым связаны особенности русского национального характера. Этот рассказ является своеобразным обращением к читателю, а стихотворный эпиграф к нему – лирическим изображением чувств, охватывающих автора. Для рассказчика ощущение природы – важная часть его жизни. Практически во всех рассказах Тургенев так или иначе связывает с окружающим миром героя свое собственное мировосприятие.

Во многих исследованиях, посвященных «Запискам охотника», отмечается, что изображение природы является важным характерологическим свойством тургеневского повествования – психологического параллелизма [7, 8].

Наиболее ярко прием психологического параллелизма находит воплощение в рассказе «Бежин луг». Описание природы сопровождает рассказы крестьянских мальчиков. Все эти рассказы полуфольклорного, полумифологического характера объясняют, что человека окружает загадочный, таинственный мир, который может помогать, а может и нести опасность. Сам рассказ в целом построен на представлении восприятия природного начала, носителями которого являются мальчики. Это восприятие сопровождается описанием разных состояний природы. Начинается рассказ с описания *прекрасного июльского дня*, в один из которых рассказчик охотился за тетеревами: *небо ясно; утренняя заря не пылает пожаром: она разливается кротким румянцем. Солнце – не огнистое, не раскаленное, как во время знойной засухи, не тускло-багровое, как перед бурей, но светлое и приветливо лучезарное. Цвета природы ясные, подобны блеску кованого серебра, облака золотисто-серые, с нежными белыми краями, небосклон бледно-лиловый, краски все смягчены; светлы, но не ярки; природа спокойна: облака проникнуты светом, цвет не изменяется, нигде не темнеет, не густеет гроза, солнце закатилось также спокойно, как спокойно взошло на небо, на всем лежит печать какой-то трогательной кроткости* [6, с. 86]. Но вот *вечерняя заря погасла, ... начинали густеть и разливаться холодные тени* и охотник понимает, что заблудился, его *тотчас охватила неприятная, неподвижная сырость, ходить по густой высокой траве ему становится как-то жутко* [6, с. 87]. *Ночь приближалась и росла, как грозовая туча, лилась темнота, все кругом быстро чернело и утихало, нигде не мерцал огонек, не слышалось никакого звука и охотник окончательно удостоверился в том, что заблудился совершенно* [6, с. 88]. Уже с первых слов рассказа в авторском концепте актуализируется смысловой пласт, связанный с ощущениями рассказчика, передающихся через изменения в природе: *громкими кругами вздымался угрюмый мрак, все вокруг него и глухо и охотником овладевает странное чувство, сердце у него сжимается. Двигается природа и движется рассказчик; движение природы приводит его к костру и картина сразу становится чудесной: Темное чистое небо торжественно и необъятно высоко стояло над нами со всем своим таинственным великолепием. Сладко стеснялась грудь, вдыхая тот особенный, томительный и свежий запах – запах русской летней ночи* [6, с. 90]. Крестьянские мальчики живут в полном единении с природой [4, с. 48], поэтому охотник чувствует рядом с ними не угрозу, исходящую от окружающего мира, а спокойствие и гармонию, он снова способен разглядеть красоту природы.

На движения ночной природы откликаются мальчики, рассказывая друг другу разные истории: плеснуло что-то в реке, *звездочка покати-лась* и Костя вспоминает про русалку; раздается *протяжный, звенящий, почти стелющийся звук*, и Ильюша начинает рассказ про утопленника; белый голубок залетел в свет костра, и ребята говорят о *предвиденье небесном* и поверье о Тришке [6, с. 94]. Природа тоже отзывается таинственным шумом на рассказы мальчиков: Ильюша едва заканчивает историю об утопленнике, как *вдруг обе собаки разом поднялись, с судорожным лаем ринулись прочь от огня и исчезли во мраке* [6, с. 96].

Мысль о таинственной стороне природы не пропадает даже после рассказа Павла о бочаре Вавиле. Рассказчик возвращается к описанию *торжественной и царственной* ночи, в которой *вы как будто смутно чувствовали сами стремительный, безостановочный бег земли* [6, с. 100]. После этого в мотив таинственности постепенно входит рациональное: *странный, резкий, болезненный крик* Павел объясняет как крик цапли, Федя заговаривает с Ваней о его сестре. Завершает рассказ описание наступления утра, когда *свежая струя* воздуха разбудила охотника, *небо светлело, холодело, синело, кое-где стали раздаваться живые звуки, голоса, ранний ветерок уже пошел бродить и порхать над землею, полились сперва алые, потом красные, золотые потоки молодого горячего света* <...> *Все зашевелилось, проснулось, запело, зашумело, заговорило* [6, с. 105]. Однако рассказчик не заканчивает на этом свое повествование, последними фразами о смерти Павла он возвращает читателя к «воле всесильного случая, за которым стоят тайны» природы, что соответствует идеям Тургенева о «всеприродности» человеческого бытия [5, с. 191].

Проблема интерпретации специфики авторского концепта французскими переводчиками вызвана тем, что в тексте Тургенева он выражается имплицитно. Трудность его передачи в переводах проявляется уже с первых строк рассказа. У всех авторов, кроме А. Монго, исчезает важная для понимания психологического состояния рассказчика характеристика *прекрасный июльский день*, который в их передаче остается просто «хорошим» днем – *beau jour* [9, с. 104; 10, с. 140; 11, с. 89], *belle journée* [12, с. 472]. Внутреннее ощущение охотника эксплицируется также в описании *приветливо* лучезарного солнца: природа принимает рассказчика, она не таит в себе угрозы. В переводах XIX века эта деталь тургеневского пейзажа теряется, солнце представляется как *мягко* лучезарное, *нежно* лучезарно – *un éclat redieux et doux* [13, с. 254], *doucement redieux* [9, с. 104], *mollement redieux* [10, с. 140]. Авторы XX века сохра-

няют смысловую нагрузку слова, используя производные от «accueil» – прием’, в их переводах солнце светится как будто для того, чтобы оказать радушный прием (*radieux comme pour vous faire bon accueil* [12, с. 472], *son éclat même garde une fraîcheur accueillante* [14, с. 175], *son éclat est d’une rassurante fraîcheur* [11, с. 89]).

Образ солнца, света в рассказе сквозной. В семантической композиции ему противопоставлены образы «мрака» и «темноты» [15, с. 116], олицетворяющие беспокойное, тревожное состояние рассказчика. При его передаче французские переводчики используют в основном слова «sombre», в семантике которого заложено значение угрозы – «peu clair, et par là triste, menaçant, sinistre» [16] – мало освещенный и вследствие этого грустный, угрожающий, зловещий’ и «ténèbre» – тьма, мрак’, усиливающее значение «obscur» – недостаток света, малое освещение’ («qui est privé de lumière» [16]), нюансом – «полная темнота» obscurité profonde’.

Отдельно хотелось бы привести анализ перевода Э. Шаррьера, в котором не передается не только эта оппозиция, но и расставляются другие акценты. Так, Шаррьер полностью снимает ощущение тревоги, охватившей охотника, добавляя, что *холодные тени (les ombres <...>étaient froides)* могли причинить вред его здоровью, поскольку он был *разгорячен активной охотой (mon corps échauffé à l’excès par une chasse si active)*. *Неприятная, неподвижная сырость (une humidité fort malsaine)* [9, с. 105], передающая чувства охотника, также переносится на физическое состояние, она становится *вредной для здоровья (néfaste)*; по той же причине ходить по траве рассказчику не *жутко, а неосторожно (peu prudent)* [9, с. 105]. Шаррьер также не обращает внимания на ключевую фразу тургеневского текста при встрече с мальчиками о том, что *картина была чудесная*. Таким образом, концепт «природа» в тексте Шаррьера не выполняет оценочной функции, характерной для него в тексте Тургенева. Более того, в самом конце повествования, когда охотник сообщает о смерти Павла, Шаррьер заставляет его добавить, что он вынужден продолжить *и без того слишком длинный рассказ (...ce récit, déjà peut-être trop long)* [9, с. 131], аннулируя тем самым роль концепта «природа» в тургеневском произведении.

Природа становится своеобразным критерием в оценке героев рассказов. Как правило, все серьезные события в «Записках охотника», которые ложатся в основу сюжета, происходят на природе, которая проявляет сущностные черты характеров персонажей. Крестьяне изображаются либо на фоне природы, либо они в большей или меньшей степени

связаны с природой, либо показано неприятие ими окружающей природы, поэтому в тургеневской картине мира «от степени этой связи с природой зависит их (*героев* – Н.В.) нравственный уровень» [4, с. 65]. Для Тургенева человек, который не понимает природу, является носителем сугубо отрицательных качеств². В рассказе «Свидание» встреча крестьянской девушки Акулины с *избалованным камердинером молодого, богатого барина* [6, с. 243] «вписана» в изображения осенней природы, передающие сопереживание охотника тому, чему он стал свидетелем. Первый пейзаж, несмотря на осенние краски, выражает светлые чувства рассказчика: мелкий дождик сменялся *теплым солнечным сиянием, из-за раздвинутых туч показывалась лазурь, ясная и ласковая, как прекраснейший глаз*, вокруг раздавалась *едва слышимая, дремотная болтовня* листьев, роща *озарялась вся, словно вдруг в ней все улыбнулось, тонкие стволы <...> безрезвнезапно принимали нежный отблеск белого шелка, все кругом слегка синело* [4, с. 240–241]. Это описание естественно сменяется описанием Акулины: девушка является частью природы, она похожа на молоденькую березку. Однако уже в этот пейзаж Тургенев вносит тревожную деталь – описание осины: *Я, признаюсь, не слишком люблю это дерево – осину – с ее бледно-лиловым стволом и серо-зеленой, металлической листвой...; не люблю я вечное качание ее круглых неопрятных листьев, неловко прицепленных к длинным стебелькам* [4, с. 241]. Осина кажется рассказчику неестественной, так же как неестественным ему кажется вырванный из своей среды Виктор Александрович, который разрушает душевную гармонию Акулины, вместе с которой разрушается для рассказчика восприятие гармонии природной. В осеннем пейзаже он теперь видит *унылый страх недалекой зимы*: небо уже не лазурное, но *бледно-ясное, лучи его тоже как будто поблекли и похолодели: они не сияли, они разливались ровным, почти водянистым светом, порывистый ветер быстро мчался мне навстречу через желтое, высохшее жнивье, стремились мимо маленькие, покорбленные листья, роща вся дрожала и сверкала мелким сверканьем*; рассказчику стало грустно [4, с. 248].

Итак, Тургенев ведет читателя от описаний природы к пониманию изображенных характеров, создает цельный образ и раскрывает доминирующую черту русского характера – близость к природе. Природа для Тургенева – это та среда, где живет русский человек, именно поэтому исконно русские характеры проявляются только в провинции, будь то уездный город, дворянская усадьба, крестьянская деревня или отдельная мужицкая изба.

Хотя само слово «природа» Тургенев практически не употребляет в рассказах, однако этот концепт играет очень важную роль в передаче смысла текста. Эта составляющая концепта раскрывается Тургеневым опосредованно, через речевые характеристики персонажей и рассказчика, где каждое слово несет высокую смысловую нагрузку и характеризует стремление автора понять душевное состояние окружающих его людей, в которых проявляются черты русского национального характера. Такая реализация актуального слоя концепта вызывает трудности у переводчиков, что приводит к частичной потере значения концепта.

Примечания

1. На детальное описание природы обращали внимание многие тургеневеды. См., например: Бялый Г.А. Тургенев и русский реализм. М.: Советский писатель, 1962. 245 с.; Курляндская Г.Б. Художественный метод Тургенева-романиста. Тула: Приокское книжное изд-во, 1972. 344 с.

2. Показательно, что при описании дворян, природа «словно исчезает»: Тургенев не причисляет их к типу «естественного человека», изображает их «социальными» людьми.

Список литературы

1. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л.: Художественная литература, 1973. 566 с.

2. Тургенев А.И. Речь о русской литературе // Литературная критика 1800–1820-х годов. М.: Худ. лит., 1980. С. 44–47.

3. Скокова Л.И. И. Тургенев и Руссо [Электронный ресурс] // Спасский вестник. Орел: Гос. музей И.С. Тургенева, 2003, № 10. URL: <http://www.vicentini.ru/e-book/vestnik-10-2003/index.html> (дата обращения: 16.11.15).

4. Скокова Л.И. Памятник двух эпох («Записки охотника» И.С. Тургенева). Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Таус, 2013. 120 с.

5. Муратов А.Б. Автор-рассказчик в рассказе Тургенева «Бежин луг» // Автор и текст. Сб. статей. Под ред. В.М. Марковича и Вольфа Шмидта. СПб., 1996. С. 179–192.

6. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Сочинения в 12 т. / И.С. Тургенев. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Наука. Т. 3. Записки охотника 1847–1874. 1979. 526 с.

7. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л.: Наука, 1971. 464 с.

8. Курляндская Г.Б. И.С. Тургенев. Мирозозрение, методы и традиции. Тула: Гриф и К, 2001. 229 с.

9. Charrière E. Mémoires d'un seigneur russe ou tableau de la situation actuelle des nobles et des paysans dans les provinces russes. Paris, Bibliothèque des Chemins de fer, 1854. 405 p.

10. Récits d'un chasseur. I. Tourguénéff; trad. De E. Halpérine-Kaminsky. Paris: P. Laffitte, 1926. 267 p.

11. Récits d'un chasseur; Premier amour. Ivan Tourgeniev / traduction nouvelle et préface par Michel-Rostislav Hofmann. Genève, 1969. 384 p.

12. Tourgénéiev I. Récits d'un chasseur / Traduction nouvelle et intégrale avec commentaire, par Louis Jousserandot. Paris, Payot, 1929. 649 p.

13. Récits d'un chasseur, par Ivan Tourguénéff / traduits par H. Delaveau. Seule édition autorisée par l'auteur. Paris: E. Dentu, 1858. 559 p.

14. Tourguénéiev I. Mémoires d'un chasseur (Zapiski Okhotnika), 1852 / traduit du russe, avec une introduction et des notes, par Henri Mongault. Paris: Bossard, 1929. 635 p.

15. Маслова В.А. Введение в когнитивную лингвистику: учеб.пособие. 4-е изд. М.: Флинта: Наука, 2008. 296 с.

16. Le Grand Robert de la langue française. Paris, 2007 (Большой толковый словарь французского языка) [Электронный ресурс]. URL: <http://lerobert.demarque.com/en/us/dictionnaire-francais-en-ligne/grand-robert> (дата обращения: 25.11.15).

CONCEPTUALIZATION OF AN IMAGE OF THE NATURE AS MEANS OF REPRESENTATION OF THE RUSSIAN NATIONAL CHARACTER IN "A SPORTSMAN SKETCHES" OF I.S. TURGENEV AND FRENCH TRANSLATIONS OF THE CYCLE

N.A. Voskresenskaya

In article is defined that intrinsic lines of the Russian character are revealed by Turgenev in the cycle "A Sportsman Sketches" in connection with image of the nature. A concept "nature" in a cycle characterizes the Russian national character not only at the level of images of heroes, but also through an assessment of this quality in the national environment and the author story-teller, the hunter. Problems of translation reception of this concept in French translations of the cycle of Turgenev are considered. The comparative analysis of texts of eight French translations of "A Sportsman Sketches" showed that as the concept doesn't find direct expression in Turgenev's work, there are certain difficulties in their interpretation, in particular, in transfer of specifics of its updating in the Russian reality and Turgenev's creativity especially.

Keywords: Turgenev, "A Sportsman Sketches", Russian national character, translation reception, French, image of the nature, concept.

2.6. «ОТ ЧЕЛОВЕКОБОГА ДО БОГОЧЕЛОВЕКА»: ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ «ЭВРИКИ» ЭДГАРА ПО РУССКИМИ СИМВОЛИСТАМИ

© Т.В. Колчева

Прослеживается эволюция взглядов на личность Эдгара По в символистской критике: от восприятия его как яркой индивидуальности (Валерий Брюсов) до пророчествования о нем как о поэте, прозревшем иной уровень человеческого бытия – универсальность (Константин Бальмонт). Понятие «Человек как Универсум» в русской религиозной философии начала XX века прочно связано с концепцией «Богочеловечества». Введение в критический дискурс таких слов, как «Человекобог» или «Богочеловек», позволяет нам говорить о применении национального кода в критике русского символизма, что, несомненно, расширяет рамки понимания личности отдельного писателя.

Ключевые слова: символизм, Эдгар По, Брюсов, Бальмонт, Эврика.

В русской культуре конца XIX – начала XX вв. спор западников и славянофилов перерос в широкую общественную дискуссию, касающуюся таких вопросов, как: есть ли разница европейского и русского пути развития, какими принципами нужно руководствоваться в развитии культуры, в чем сходство и отличие европейского и азиатского цивилизационного типа, каково место России в мировой культурной парадигме нарождающегося XX века. Представители символистского круга не могли остаться в стороне от этой дискуссии. Разделение символистов на «старших» и «младших» указывает не столько на временную, сколько на мировоззренческую разницу: старшие – декаденты, западники, эстетствующие, существующие отдельно от народа; младосимволисты – представители нового русского духовного возрождения, люди мира, но связанные с «русским народным духом». Конечно, сейчас мы обязаны принять во внимание условность данных характеристик и быть весьма осторожными в «навешивании ярлыков», но уже само существование подобных определений внутри символистского круга свидетельствует о том, что в 1890 – 1915-е гг. осуществлялась попытка описать мировоззренческую эволюцию интеллектуальной элиты, пользуясь накопленным опытом анализа мирового литературного процесса.

Дмитрий Мережковский в статье 1910 г. «Балаган и трагедия» отметит две несомненные заслуги русских символистов: «Первая та, что русскому обществу они привили эстетику. <...> Их критика – первая в России, не смешанная с гражданской проповедью, художественная кри-

тика <...> Вторая еще большая заслуга их та, что они заставили нас прислушаться к религиозным вопросам <...>» [4, с. 102–103]. В этих словах оформляются две яркие линии русского символизма: эстетская, связанная с индивидуалистическим началом, и религиозная, надындивидуальная. Кажется, что эти линии взаимно исключают друг друга, но, тем не менее, некоторые артефакты культуры в критике русских символистов допускают интерпретации с обеих точек зрения. В этом отношении интересен опыт критико-художественного восприятия творчества Эдгара По поэтами символистского круга.

С 1890-х гг. XIX века в русской литературе все чаще появляются переводы произведений «новой» европейской литературы, а также критические статьи-исследования по персоналиям отдельных поэтов, причем не только современников. Происходит некое переосмысление, «переоткрытие» поэтов предыдущих эпох, в частности, эпохи романтизма, столь нежно любимой всеми поэтами-символистами. Дмитрий Мережковский, Константин Бальмонт, Валерий Брюсов, Андрей Белый, Александр Блок, Вячеслав Иванов и другие пытаются найти для себя в прошлом мировой литературы некие «эталонные образцы» символической поэзии, так как уже на самом раннем этапе возникновения этого направления его представители правомерно утверждали, что лучшая поэзия символична по самой своей природе. Одним из таких образцов-эталонов будет творчество Эдгара По, имя которого, конечно, было известно в России еще до символистов, но именно в их критике и благодаря их переводческой деятельности По войдет в разряд классиков и создаст то самое «подводное течение смысла» в русской литературе, мимо которого уже невозможно будет пройти ни одному писателю.

Валерий Брюсов начинает интересоваться творчеством Эдгара По в последнее десятилетие XIX в. с подачи Константина Бальмонта, который уже активно переводит поэзию «первого символиста» (именно так он именуется великого американского романтика). Но переводческая практика самого Брюсова в этот период может быть охарактеризована как «ученическая» – слишком сильно влияние Бальмонта. А вот первое теоретическое осмысление всего наследия По было осуществлено Брюсовым примерно в 1898 г. в реферате «Eureka – критическая статья о философском трактате Эдгара По –Эврика»». Эта работа Брюсова о едва ли не самом странном произведении Эдгара По. «Эврика: поэма в прозе», была прочитана в кружке Виктора Федоровича Саводника, но не была опубликована и представлена более широкой публике¹. Тем не менее, можно утверждать, что она являет собой первое масштабное ана-

литическое исследование творчества Эдгара По в русской критике. Докладом тому может служить внутреннее тематическое деление доклада.

Биографическим данным Брюсов посвящает всего один абзац, но в нем задается главная идея всего исследования: идея о поэте как отдельном и отличном от других человеке, вся жизнь которого – это поиск любви в бездушном, не понимающем и не принимающем его мире, мире, в котором суждено скоростижно погибнуть всем – и самому поэту, и тем, кого он любил. Но то, что остается от поэта, его творчество, задает потомкам загадку, разгадать которую, по мысли Брюсова, можно только «при знании смены его мирозосерцаний» (236), чему исследователь и посвящает следующую часть.

Брюсову важно показать на примере рассказов Эдгара По становление его мировоззрения от превознесения чистого *ratio* в «логических» рассказах о Лэгрэне и Дюпене до разочарования в разуме в психологических рассказах («Бес извращения», «Черный кот», «Сердцеобличитель» и др.). «Но Эдг. По не мог остановиться на сомнении. По жаждал, чтобы что-либо заменило ему его утраченную веру в разум. И он пришел к культу интуиции» (237). «Эврика» – высшее воплощение этого культа, к сожалению, не будет оценена не только современниками По, но и потомки отнесутся «весьма критически к этой проповеди интуиции» [3, с. 34].

Брюсов же относился к тем читателям поэмы, которых сам По «обещал подождать» одно столетие (241). Для него «Эврика» – это акт подлинного мифотворчества человека, прочувствовавшего свою глубинную причастность ко всему происходящему, к миропорядку, ко всем проявлениям действительности: «Самый трактат «Eugica» именно и есть попытка открыть истину силой интуиции, поэтического инстинкта, познать мир как целое, его происхождение, преграды его законов и его конечную судьбу» (239). За псевдоматериалистическим пафосом и обилием деталей Брюсов различает в этой поэме биеие архаического мифа, говорящего о глобальном мироустройстве, всеобщем смысле, закономерности и повторяемости. Мифопоэтическое мышление нельзя подвергнуть проверке. Парадоксальность Эдгара По состоит как раз в оформлении рационально-материалистических представлений посредством мифопоэтического мышления в миф.

Но Брюсов обосновывает создание этой идиомифологии только тем, что читатели должны получить некий «код» – ключ к пониманию всех произведений Эдгара По, а в особенности, таких его рассказов, как «Ли-

гейя», «Морелла» или стихотворения «Аннабель Ли». Таким образом, он характеризует «Эврику» как своеобразную оду Индивидуализму Творца: «Эдг. По видит в индивидуальном бытии не ларь с заблуждениями, а высшее проявление Божества, состояние его высшего блаженства. И чем выше на лестнице существ стоит человек, тем больше должен он жаждать жить, жить во что бы то ни стало. И победе над смертью, победе, достигнутой напряжением воли, – посвящены едва ли не лучшие сказки и поэмы Эдг. По» (242).

Эдгар По для Брюсова – это, прежде всего, образ-символ индивидуалистической культуры. В такой интерпретации Брюсов совсем не одинок: яркая творческая индивидуальность в среде символистов до 1900-х гг. мыслится как апогей развития поэта.

Но одновременно со становлением идей русской религиозной философии меняется и фокус аналитики символистской критики. В трудах Николая Бердяева, Владимира Соловьева, Вячеслава Иванова, Андрея Белого оформляется мысль об индивидуализме как о стадии, которую «должно превзойти». Эта идея существенно изменяет взгляды и на личность Эдгара По, что можно проследить в критике Константина Бальмонта.

Молодого Бальмонта, взявшегося за переводы стихотворений Эдгара По в 1890-е гг., прежде всего привлекла именно поэтическая индивидуальность «самого гениального поэта XIX в.» (эпитет К. Бальмонта – *Т.К.*). Разнообразный, ни на кого не похожий ритмический рисунок стихотворных произведений По завораживал Бальмонта. Наделенный таким же идеальным слухом, Бальмонт переводил не слова, а ритмосмысл оригиналов По, и ему это удавалось, о чем свидетельствует, например, высказывание Александра Блока: «Эдгар По требует переводчика, близкого его душе, непременно поэта, очень чуткого к музыке слов и к стилю. Перевод Бальмонта удовлетворяет этим требованиям, кажется, впервые» [2, с. 618].

Константину Бальмонту, как переводчику и редактору, принадлежат первые отдельные издания произведений Эдгара По: «Баллады и фантазии» и «Таинственные рассказы» (оба сборника – 1895 г.). Далее последовало пятитомное собрание сочинений², в последнем томе которого Бальмонт впервые публикует «Эврику» в русском переводе. Нужно заметить, что каких-то специальных критических работ по «Эврике» у Бальмонта нет. Но для настоящего исследования важна статья, также опубликованная в пятом томе, «Прощальный взгляд. Послесловие переводчика», где Бальмонт приводит перевод слов, написанных рукой Эд-

гара По на авторском экземпляре только вышедшей из типографии «Эврики»: «Мука соображения, что мы утратим нашу личную тождественность, самоотдельное тождество, прекращается сразу, когда мы отдадим себе в дальнейшем размышлении отчет в том, что развитие этого явления есть поглощение каждым отдельным разумом всех других разумов (то есть Вселенной) в свой собственный. Чтобы Бог мог быть всем во всем, *каждый* должен сделаться Богом»³ [1, с. 399 – 400]. Эти «непонятные» слова невозможно осмыслить, не читая «Эврику» до конца, ведь заканчивается она прямой речью, содержащей в себе текст, написанный как метафизическая сказка: *Была пора в Ночи Времен, когда существовало Существо еще существующее <...> Он ныне чувствует свою жизнь через бесконечность несовершенных восторгов – частичные и перепутанные с пыткой восторги этих непостижимо многочисленных существ, которые вы именуете его тварями, но которые суть, в действительности, лишь бесконечные обособленности его Самого. <...> Эти существа все, кроме того, суть, большие или меньшие, сознательные Разумы, сознающие, во-первых, некую собственную тождественность; сознающие, во-вторых, и это слабыми неопределенными проблесками, некую тождественность с Божеским существом, о котором мы говорим, – некое тождество с Богом. Из двух этих разрядов сознания вообразите, что первое будет слабее, последнее делается сильнее в течение долгой смены веков, которые должны протечь, прежде чем эти мириады личных разумов сольются – когда блестящие звезды сольются – в Одно. Помыслите, что чувство личного тождества постепенно смешается в общее сознание – что Человек незаметно перестанет чувствовать себя Человеком, достигнет, наконец, той грозно-величественной торжествующей грани времен, когда он признает свое существование как существование Иеговы. Между тем, держите в уме, что все есть Жизнь – Жизнь – Жизнь в Жизни – меньшая в большей и все в Духе Господнем* [5, с. 347 – 348].

Брюсов никак не комментирует эту часть в своем реферате. Бальмонт также не может логически объяснить эти «сверхчеловечески прекрасные слова, этот радостный зов на вершины высочайшего зрения, величайшей мощи, воли безграничной и блеска чистейших кристаллов – этот клич Вестника, что пришел не отсюда...» [1, с. 400]. Свое воодушевление он может выразить только поэтически:

*Кто любит мед и млеко,
Ведет его дорога
От Богочеловека*

*До Человекобога.
Но все свои желанья
Исчерпав до свершенья,
Он выберет страданье,
Как средство достиженья.
И за стеной Чертога
Есть путь вне дней и века
От Человекобога
До Богочеловека [1, с. 400].*

Слова этого стихотворения отнюдь не случайны: они характеризуют изменение мироощущения самого Бальмонта, осознавшего в 1906 – 1909 гг. кризис символистского мировосприятия. В эти годы выходят сборники, которые получают весьма неоднозначную оценку критиков: «Злые чары. Книга заклятий» (1906); «Жар-птица. Свирель славянина» (1906); «Зелёный вертоград. Слова поцелуйные» (1909); «Птицы в воздухе. Строки напевные» (1908); «Хоровод времён. Всегласность» (1908). Стихотворения из этих сборников знаменуют собой попытку Бальмонта обратиться к народному духу, черпать вдохновение не из других стран, а обратиться к фольклору своей страны. При этом он фокусирует свое внимание не только на «преданьях старины глубокой», но обращается и к современным ему сектантским распевам, например, из песен «хлыстов», как в сборнике «Зелёный вертоград»⁴. Именно здесь появляются стихотворения, под влиянием которых было создано упоминающиеся выше:

*В корнях и мед и млеко,
Двенадцать свежих рек.
И все для человека?
Богатый человек.
(«То дерево»)⁴*

*Конец, начало, Вечность,
О, троичность святая,
Начальная есть млечность,
И млечность – снежность Рая.
С одра встает калека,
Ведет его дорога
От Богочеловека
До Человекобога.
(«Пять свеч»)⁴*

Введя из художественного в критический дискурс такие слова, как «Человекобог» и «Богочеловек», он пытается выявить связь между общностью идей Эдгара По, изложенных в «Эврике», с идеями русской религиозной философии начала XX века. Творчество жизни, теургическое действо, сознательное общение с Богом, с высшим миром, с духовной субстанцией в процессе внутренней творческой деятельности – эти максимы обозначили прорыв человеческой сущности от индивидуалистического творчества к универсальному житнетворчеству, от мифа «для себя» к Мифу генерализирующему, архитипическому. В прозрении более высокого уровня бытия человека – Универсальности – была попытка преодолеть кризис символистского мирозерцания, к сожалению, не удавшаяся.

В знании о необходимости, но в понимании неспособности преодолеть собственный индивидуализм, видится неразрешимое противоречие, в сети которого попали и Эдгар По и русские символисты. Трагический образ Эдгара По и трагический образ русского символизма обладают схожим набором черт. Возможно, что именно поэты-символисты смогли подойти к «великому и ужасному» Эдгару По настолько близко, что увидели в нем свое собственное отражение.

Примечания

1. Автограф реферата хранится в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки (РГБ, Москва) в фонде В.Я. Брюсова (Ф. 386. Картон № 46. Ед. хр. 18). Впервые опубликовано: «Эврика» Эдгара По в восприятии Валерия Брюсова. Валерий Брюсов. «Eureka» – критическая статья о философском трактате Эдгара По «Эврика» (вступительная статья, публикация и комментарии Т.В. Колчевой) [Текст] // Русский символизм и мировая культура: Сб. научных работ. Вып. 4. М.: Экон-Информ, 2012. С. 232–248. Все цитаты из текста будут даны по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках.

2. Собрание сочинений выходило с 1901 по 1912 гг. и включало в себя: Т. 1. – Поэмы, сказки. 1901; Т. 2. – Рассказы, статьи, отрывки, афоризмы. 1906; Т. 3. – Страшные рассказы. Гротески. 1911; Т. 4. – Необычайные приключения. 1912; Т. 5. – Биография. Эврика. Письма. 1912. Кроме этого в последнем томе опубликованы биографическая статья «Очерк жизни Эдгара По» и критическая статья «Прощальный взгляд. Послесловие переводчика».

3. В оригинале: «The pain of the consideration that we shall lose our individual identity ceases at once when we further reflect that the process, as above described, is neither more or less than the absorption by each individual intelligence of all other intelligences (that is, of the Universe) into its own. That God may be all in all, each must become God». Цитируется по: Poe E.A. Eureka [Section 09] (Text-7) [Элек-

тронный ресурс]. – Режим доступа <http://www.eapoe.org/works/essays/eurekae9.htm> (дата обращения 6.12.2015).

4. Подробнее см.: Бальмонт К. Д. Зеленый вертоград. Слова поцелуйные [Электронный ресурс]. – Режим доступа http://az.lib.ru/b/balxmont_k_d/text_0850.shtml (дата обращения 6.12.2015). Далее цитаты из текстов стихотворений даются по этому источнику с указанием на данное примечание в квадратных скобках.

Список литературы

1. Бальмонт К. Прощальный взгляд (Послесловие переводчика) // По Э.А. Собрание сочинений: В 4 т. / Пер. К. Бальмонта; Сост. Н. Саркитов. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2009. Т.2. 432 с.
2. Блок А. Собрание сочинений: В 8 т. М. Л. Т. 5. 702 с.
3. Брюсов В. Дневники 1891–1910 / Подг. к печати И.М. Брюсовой; прим. Н.С. Ашукина. М.: Изд-во М. и С. Сабашниковых, 1927. 204 с.
4. Мережковский Д. Балаган и трагедия // Критика русского символизма: в 2 т. Т. 1. М.: Олимп; АСТ, 2002. С. 94–105.
5. По Э.А. Эврика: поэма в прозе // По Э.А. Собрание сочинений: В 4 т. / Пер. К. Бальмонта; Сост. Н. Саркитов. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2009. Т. 3. С. 247–348.

“FROM THE MAN-GOD TO THE GOD-MAN”: RUSSIAN SYMBOLISTS’ INTERPRETATION OF EDGAR POE’S EURIKA

T.V. Kolcheva

The author tries to trace the evolution of views on the identity of Edgar Allan Poe in the symbolist criticism from their perception of Poe as a bright personality (Bryusov) to the prophecy of him as a poet, who has found the next level of human existence – universality (Konstantin Balmont). "Man as Universe" in Russian religious philosophy at the beginning of the twentieth century is strongly linked with the concept of the "God-man". Introduction to the critical discourse such words as "Man-god" or "God-man", enables us to talk about the application of the national code in Russian symbolists' criticism, which certainly extends the understanding of the writer's personality.

Keywords: symbolism, Edgar Allan Poe, Bryusov, Balmont, Eureka.

2.7. ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЯ СТАРОЙ МОСКВЫ В ОРИГИНАЛЬНОЙ ГРАФИКЕ А.М. ВАСНЕЦОВА ИЗ СОБРАНИЯ НИЖЕГОРОДСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ

© А.А. Марцев

Графические произведения заметного русского художника рубежа XIX–XX веков А.М. Васнецова из собрания Нижегородского государственного художественного музея рассматриваются в контексте его известного творческого наследия. Характеризуются общие особенности историко-архитектурного направления в его творчестве и специфика конкретных акварелей, представленных на выставке «От Брюллова до Бенуа: эпоха в рисунке», проходившей в марте и апреле 2015 года. Акцентируется внимание на сюжетном содержании, композиционном построении, техническом исполнении и возможных обстоятельствах создания работ. На основе анализа содержания и работы с литературой высказывается предположение о неточности официального названия одной из выставленных акварелей. Собранию НГХМ даётся положительная оценка с точки зрения полноты представления историко-архитектурного направления в творчестве А.М. Васнецова.

Ключевые слова: Москва, Нижегородский государственный художественный музей, Аполлинарий Васнецов, XVII век, русское искусство рубежа XIX–XX веков.

Аполлинарий Михайлович Васнецов (1856–1933) – младший брат художника Виктора Васнецова, пейзажист, историк и писатель, живший в Москве на рубеже XIX и XX веков. Член «Товарищества передвижных художественных выставок», один из учредителей «Союза русских художников», участник выставок «Мира искусства». Живописное и графическое наследие художника в целом может быть разделено на две большие группы: реалистический пейзаж и пейзаж исторический. В наибольшей степени А.М. Васнецов известен как раз историческими работами на тему средневековой Москвы. Многочисленными исследователями особенно подчеркивается подход, который применял Аполлинарий Васнецов: максимально приближенное к действительности воссоздание облика старого города на основе скрупулезного изучения исторических и археологических данных. Соотношение научного подхода и творческой фантазии – одна из ключевых проблем в оценке творчества А.М. Васнецова [1]. Он это понимал сам и отмечал, что «помимо сухого исторического материала важно нечто другое... способность чисто творческая, где воображение и представление руководят работой ху-

дожника в большей степени, чем какой бы то ни было материал» [2, с. 94]. Обратим внимание и на то, что любая попытка изобразить период, предшествующий изобретению фотографии, будет нести степень условности независимо от использования исторических данных. Кроме того, отбирая для изображения одни сцены и обходя стороной другие, художник создаёт в нашем представлении избирательный образ прошлого, который мы, однако, склонны проецировать на продолжительный период истории.

Чаще всего Васнецов изображал XVII век. Мы знаем, что для России это было совсем не спокойное время, но рассматривая работы Васнецова, мы представляем себе этот период царством благоденствия. Как правило, художник избегает изображения битв, бунтов, преступлений, казней, переворотов, пожаров. Мы видим только мирную жизнь: торговлю, народные гуляния, уличное движение¹. В большинстве случаев в его работах нет сюжета в его привычном понимании². Обычно они названы по изображённому месту или сооружению. Однако, хотя зачастую изображению архитектуры города и принадлежит ведущая роль, Васнецов всегда прочно связывает архитектурную среду с жизнью горожан. Он не только любит старину, но и стремится передать особенное настроение эпохи. Интерес к прошлому вообще характерен для русского изобразительного искусства рубежа XIX–XX веков, достаточно вспомнить деятельность представителей объединения «Мир искусства». Васнецова также сближает с последними мирная трактовка сюжетов. Но если петербуржцы ориентировались на уже европейскую Россию XVIII века, то Аполлинарий, вслед за братом, обратился к более глубоким национальным корням.

Такой пассаизм нередко выступает чертой художников романтического направления. Романтическое настроение было характерно для Васнецова ещё на более раннем этапе творчества. Так, например, в работе «Сумерки» (1889, Киевский музей русского искусства) можно увидеть влияние немецких художников-романтиков, в частности хорошо известного тогда в России Каспара Давида Фридриха. В «Элегии» (1893, Мемориальный музей-квартира А.М. Васнецова), ещё одной работе романтического плана, ощущается подражание швейцарцу Арнольду Бёклину, которым Васнецов восхищался [3, с. 41]. Поиск заострённой эмоциональной характеристики отличает и традиционные, и исторические пейзажи Васнецова.

За свою довольно долгую жизнь Аполлинарием Михайловичем было создано немало произведений живописи и графики. В настоящее время

они находятся в собраниях или включены в постоянные экспозиции большого числа музеев Российской Федерации, а также музеев Украины, Белоруссии и Казахстана. В постоянной экспозиции Нижегородского государственного художественного музея оригинальная графика А.М. Васнецова не представлена, но на выставке, проходившей в марте и апреле 2015 года, посетителям были доступны сразу три работы из собрания. Они интересны и сами по себе, и как разностороннее отражение историко-архитектурного направления в творчестве Васнецова. В музей они поступили в период с 1927 по 1979 год из Государственного музейного фонда и частных собраний [4, с. 63].

Все листы примерно одного размера, в среднем 50 на 65 сантиметров. Для работ из собрания НГХМ, как и для графики А.М. Васнецова в целом, характерен тщательный рисунок углём, поверх которого уже идёт работа акварелью и белыми. К слову, известный критик А.Н. Бенуа воспринимал очень подробный рисунок Васнецова как недостаток, считая, что увлечение археологией, стремление изобразить как можно больше всего, заставляет Васнецова «комкать» композицию [5, с. 376].

Рассмотрим произведения в порядке их создания. Самая ранняя работа называется «Спасский крестец. Старая Москва (Спасов образ)». Она представляет собой редкий в творчестве художника пример преобладания сюжетной составляющей над архитектурной. Внимание обращено исключительно к действию на земле, неба мы не видим. На круглой выстланной бревнами улочке изображен крестный ход, и практически все персонажи листа обращены к большой иконе Нерукотворного Спаса, возглавляющей шествие. Композиционно и технически эта акварель близка к более поздней работе «Медведчики. Старая Москва» (1911, ГТГ): мощёная брёвнами улица, уходящая по диагонали вверх, кучная деревянная застройка, почти не оставляющая места для изображения неба, пёстрое праздничное шествие, использование тонированной бумаги. Однако есть основания предполагать, что это не просто изображение традиционного события в историческом антураже, а попытка художника найти успокоение. Работа выполнена в 1905 году и может быть откликом Васнецова на события первой русской революции, которой он сочувствовал [6, с. 90]. Васнецов даже называл себя косвенным участником революции 1905 года [7, с. 279]. Исследователь Л.Б. Горюнова считает, что во внешне незатейливых жанровых сценах Васнецова скрыто глубокое содержание. По её мнению, «обращаясь к XVII веку, к мирному шествию с иконой Спасителя, Васнецов хочет противопоста-

вить кровавым распрям современного ему мира другой путь спасения России» [8, с. 126]. Примечательно, что отталкиваясь от беспокоящих его тем современности, Васнецов создает картину из прошлой жизни. Причём ищет не буквальную параллель, а действует иносказательно. Нельзя сказать, что в XVII веке у людей было больше свободы, и художник не может этого не понимать, но он хочет воспринимать и отражать это время в именно таком ключе. Эта сторона характера особенно проявится в тяжёлые для Васнецова послереволюционные годы, когда его творчество не впустило в себя никаких примет нового времени.

Также мы предполагаем, что изображённое место – это скорее собирательный образ, то есть художник здесь целиком полагался на свои знания о типологии строений и собственную фантазию. По И.Е. Забелину, крестцами в старину называли все городские перекрёстки [9, с. 630]. О жизни крестцов Васнецов позднее писал в своей статье для «Истории русского искусства» под редакцией И.Э. Грабаря [10, с. 249], однако данная акварель не иллюстрирует это описание³. Более того, именно Спасский крестец – место конкретное и известное – представлял собой скорее площадь и просто не мог быть изображён в отрыве от окружавших его Спасской башни Московского кремля, Спасского же моста, Красной площади и собора Василия Блаженного. В XVII веке на Спасском мосту шла книжная торговля, а на Спасском крестце собирались безмостные священники, нанимавшиеся для богослужения в домашних и приходских церквях [9, с. 630]. Ни того, ни другого, ни узнаваемых зданий на акварели нет. В связи с этим встаёт проблема о справедливости официального названия работы. В открытых источниках нет информации о причинах такой атрибуции. Обратившись к перечню картин и рисунков по истории города Москвы, составленному художником в 1929 году, мы не обнаружим там акварели с названием «Спасский крестец». Однако акварель «Спасов образ» в списке фигурирует [11, с. 129]. Мы предполагаем, что ошибочное название закрепилось после 1926 года, когда репродукция с акварели была опубликована в журнале «Красная панорама» [12, с. 14]. Подпись под репродукцией гласит, что изображена работа «Старая Москва: книжные лавочки на Спасском мосту». Это, несомненно, ошибка, так как искомые книжные лавочки изображены на предыдущей странице и подписаны «Старая Москва»⁴. Такая путаница могла возникнуть, когда акварель оказалась в Государственном музейном фонде, а оттуда в 1927 году была направлена уже в Нижний Новгород [4, с. 63]. Вероятно, ситуацию прояснит ознакомление с каталогом V выставки «Союза русских художников», где акварель

первый и единственный раз экспонировалась в 1907 году [6, с. 199]. К сожалению, на данный момент нам этого сделать не удалось.

Следующая работа, «Воскресенский мост. Конец XVII столетия», создана в 1913 году. Она наиболее типична из всех представленных, а изображённая местность максимально конкретна. Мы видим ушедший облик нынешней Площади Революции в Москве. В центре сам белокаменный Воскресенский мост. Слева виднеются Воскресенские (Иверские) ворота, восстановленные в 1995 году; ближе к центру, за перекрытием моста, возвышается Угловая Арсенальная (Собакина) башня Московского кремля немногим дальше стоит Троицкая башня с мостом. Справа, соответственно, начало Манежной площади и Тверской улицы. Сохранившиеся части Воскресенского моста сейчас находятся под землёй и составляют центральное место экспозиции Музея археологии Москвы. Позднее было документально опровергнуто предположение Васнецова о завершении моста высокой аркадой – всё-таки это были зубцы [13, с. 44]. Не подтвердилось и наличие у моста крыши [14, с. 72]. Изображение Воскресенского моста часто встречается в творчестве Васнецова, он обращался к этой теме в разные годы («На рассвете у Воскресенских ворот», 1900, ГТГ; «Старая Москва. Охотный ряд», 1910-е, ГТГ; «Воскресенский крытый мост. Москва. XVII век», 1921, Мемориальный музей-квартира А.М. Васнецова и другие). Широкий охват пространства и большой акцент на архитектуре говорят о том, что акварель, скорее всего, выступала иллюстрацией либо подготовительным рисунком к одному из научных докладов А.М. Васнецова в комиссии по изучению старой Москвы при Московском археологическом обществе. Действительно, известно, что Васнецов дважды выступал с докладами, проиллюстрированными некими изображениями Воскресенского моста. Это были: доклад «Мосты старой Москвы» в 1919 году (с показом акварели «Воскресенский мост») и доклад «Воскресенский мост и прилегающая к нему местность в XVII веке» в 1921 году (с показом трёх акварелей) [6, с. 212]. Мы не можем точно сказать, идёт ли здесь речь о вещи из собрания НГХМ, но вероятность этого велика.

Третья работа на выставке – «Лубяной торг у стен Белого города в Москве XVII века» (1918), открывает нам прошлое Лубянской площади Москвы. На акварели изображён специальный рынок, где жители города могли купить себе готовый дом. Вид открывается с пригорка, горизонт высоко поднят, чтобы вместить все подробности. В центре, из перегородженной решёткой арки в стене – «трубы» – выходит река Неглинная, через неё переброшен простой деревянный мост. По диаго-

нали лист разделён крепостной стеной Белого города. Перед стеной, ближе к нам, растут молодые саженцы, это, видимо, питомник деревьев [13, с. 239]. Вдоль по стене направо, в глубине, видны свежие срубы: несколько домов на подклете, остов часовни. Между срубами сушится тес, сложенный шалашом. За стеной видны уже постройки самого Белого города, преимущественно деревянные дома, над которыми возвышаются колокольни, шатры, купола храмов. Пространство переднего и второго планов, торгового двора, заполнено людьми. В нижнем правом углу, прямо перед зрителем, помещена группа из трёх старцев за беседой. Красочная палитра в сочетании синего, зелёного, жёлтого, красного, с акцентом на белый цвет, создаёт ощущение тёплого летнего дня. При этом картина не излишне пестра, а имеет общий приятный тёплый тон. Рисунок отличает богатая декоративизация, персонажи особенно характерны. Данная работа более других ассоциируется с поэтикой лубочной картинки. Безусловно, это намеренный приём. Мы видим здесь показательный пример гармоничного сочетания научных и творческих исканий Васнецова. О Лубяном торге также был прочитан научный доклад, однако в данном случае мы можем с уверенностью сказать, что иллюстрацией к нему служила другая, более поздняя акварель⁵.

Подведём итоги. Нижнему Новгороду повезло иметь яркую и самоценную коллекцию графических работ А.М. Васнецова. Всем из них присуще достоинство лучших исторических картин и акварелей Васнецова, заключающееся в искренности подачи и живости реконструкции. Работы можно охарактеризовать с точки зрения главенствующих черт как актуальную («Спасов образ»), исследовательскую («Воскресенский мост») и искусную («Лубяной торг»), что отражает многообразную трактовку исторической темы Васнецовым. Мы видим и разную степень стилизации, которая всегда зависит от поставленной художником цели. Таким образом, несмотря на отсутствие в музее живописных работ А.М. Васнецова на данную тему, акварели из собрания НГХМ дают достаточно полное представление о специфике историко-архитектурного направления в творчестве художника.

Примечания

1. Напротив, современник художника Э.Э. Лиснер известен тем, что наполнил васнецовские по сути пейзажи толпами бунтующих людей.
2. Это неудивительно, учитывая, что речь идёт всё-таки о пейзаже.
3. В отличие от работы 1902 года «На крестце в Китай-городе. XVII век», хранящейся в московском Историческом музее.

4. Изображена акварель «Книжные лавочки на Спасском мосту в XVII веке» (1902, ГТГ).
5. «Лубяной торг на трубе. XVII век» (1926, Музейное объединение «Музей Москвы»).

Список литературы

1. Марцев А.А. Эволюция взглядов отечественных исследователей конца XIX – начала XXI века на жизнь и творчество А.М. Васнецова // Культура, наука, образование: влияние на нравственное развитие общества: сборник докладов XXXVIII международной научной конференции «Добролюбовские чтения-2014». Под ред. Г.А. Дмитриевской, В.М. Строгнецкого. Нижний Новгород, 2014. С. 193–200.
2. Лазаревский И. Ап. Мих. Васнецов // Новый журнал для всех. 1911. № 37. С. 89–96.
3. Васнецов А. Художество. Опыт анализа понятий, определяющих искусство живописи. М.: Издание Кнебель И.1908. 133 с.
4. От Брюллова до Бенуа: эпоха в рисунке // Каталог выставки. Авт.-сост. И.Н. Кузнецова, И.В. Миронова, О.Ю. Тихомирова. Нижний Новгород, 2015. 64 с.
5. Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке. М.: Республика, 1995. 448 с.
6. Беспалова Л.А. Аполлинарий Михайлович Васнецов. 1856–1933. М.: Искусство, 1983. 229 с.
7. Васнецов А.М. Странствование для обретения правды-истины. Философия самопознания. (Отрывок) // Аполлинарий Михайлович Васнецов. Отзвуки минувшего. 1885–1932. К 150-летию со дня рождения. Сборник. Сост. Е.И. Ядохина, Т.А. Минаева. М.: Моск. Учебники, 2006. С. 277–287.
8. Горюнова Л.Б. Аполлинарий Васнецов – художник и мыслитель. Киров: ООО Вятское книжное издательство, 2006. 144 с.
9. Забелин И.Е. История города Москвы. М., 1990. 682 с.
10. Васнецов А. Облик старой Москвы // История русского искусства. Под ред. И.Э. Грабаря. Т. 2. М.: АН СССР, 1910. С. 225–250.
11. Древняя Москва. Васнецов А.М. Рисунки. Документы // Сост. В.Ф. Молчанов, А.Е. Родионова, О.Л. Соломина. М.: Флэйм – Пресс, 2011. 160 с.
12. Юон К. А.М. Васнецов // Красная панорама. 1926. № 51. С. 13-14.
13. Векслер А.Г. А.М. Васнецов – художник-исследователь прошлого Москвы // Москва в творчестве А.М. Васнецова. Сборник. Сост. Е.К. Васнецова. М.: Моск. рабочий, 1986. С. 32–56.
14. Саломатин А.В. Коллекция картин А.М. Васнецова в Музее истории и реконструкции г. Москвы // Аполлинарий Васнецов. К столетию со дня рождения. Сборник. Сост. Л.Я. Ястржембский. Под ред. К.Ф. Юона. М.: Моск. рабочий, 1957. С. 51–82.

MEDIEVAL MOSCOW IN GRAPHICS BY A.M. VASNETSOV FROM NIZHNY NOVGOROD STATE ART MUSEUM COLLECTION

A.A. Martsev

Original drawings from Nizhny Novgorod State Art Museum collection by Russian painter and graphic artist A.M. Vasnetsov, who lived at the turn of 19th – 20th centuries, are considered in context of his known works. The author of the article is characterizing general features of historical landscape reconstruction in whole Vasnetsov's art and in his definite works, which were exposed on the exhibition "From Bryullov to Benoit. Era in a drawing" (March – April, 2015). Special attention is paid to the subjects, composition, technique and possible circumstances of creating the works. Basing on analysis of content and on review of literature, the author conjectured that the official title of one of the exposed drawings is inaccurate. Finally Nizhny Novgorod State Art Museum collection is valued at a high rate as the representation of historical landscape reconstruction in A.M. Vasnetsov's art is quite adequate.

Keywords: Moscow, Nizhny Novgorod State Art Museum, Apollinary Vasnetsov, 17th century, Russian Art at the turn of 19th – 20th centuries.

2.8. ПАМЯТЬ ЕВРОПЕЙСКОЙ ТРАДИЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ Ю.К. ОЛЕШИ

© *А. Н. Ушакова*

Исследуется творческий диалог Олеси с европейской традицией. Европейская тема в его творчестве связана с литературными предпочтениями и образом Одессы – города, в котором прошли детские и юношеские годы писателя. Одесса для Олеси – это Европа. Писатель представляет свое творчество в европейском контексте. Он ссылается на авторов, которые вдохновляют его: Уэллс, Бальзак, Шекспир, Гюго. Одним из главных концептов в творчестве Олеси является слава, которая занимает важное место в европейском мировоззрении. Многие герои имеют иностранные имена, отсылающие к мифологии, философии, литературе. С Гюго связан образ прекрасной и мятежной Франции. Тема революции звучит в раннем творчестве Олеси. Ее развитие объясняется литературными образами революции, созданными в европейской традиции.

Ключевые слова: Олеша, Европа, Гюго, имя, образ, революция, история, литература.

Творчество Ю.К. Олеси часто исследуется в контексте русской литературы. Акцент делается на современниках, которые, подобно Олеше, создают новую русскую литературу. Для русских эмигрантов автор «За-

висти» – писатель европейский, русский Пруст. Мандельштам, размышляя о романе «Три толстяка», замечает, что, если бы это была переводная книга, то читатель удивился бы, что не знал до этого момента такого замечательного иностранного автора. То, в чем многие укоряют писателя, в чем он так не похож на традиционную русскую литературу, называется творческой самостоятельностью, европейским независимым взглядом на реальность и искусство.

Для Олеси образ Европы ассоциируется с признанием, движением, судьбой. Для окружения – преступлением, застоём и поражением. В романах, рассказах, пьесах, дневниковых заметках, «оправдательных» речах, приносимых и публикуемых, Олеша неизменно возвращается к образу Европы.

Европейская тема входит в его жизнь с литературой и городом, в котором проходят детские и юношеские годы писателя, – Одессой. Самым притягательным понятием оказывается «слава» – одно из центральных в европейском мировоззрении, начиная с эпохи Возрождения. Слава, завоеванная, достигнутая путём лишений, самоограничений. Слава, призывающая, вдохновляющая, манящая. Где слава – там личность. Родись Олеша лет на тридцать раньше или выберись он за границу, оправдываться, каяться не пришлось бы, но в Советском Союзе ничего личного быть не могло. Слава осталась, но ею надо было делиться с пролетарским сообществом, что так и осталось Олешей не понятным и не принятым.

Олеша представляет себя и свое творчество в европейском контексте, о чем свидетельствуют не только дневниковые записи, но и признания героев. О чем бы ни думал писатель, неизбежно возникают отсылки к Европе. В беседе с читателями, отвечая на реплику: «Вы часто ссылаетесь на Гюго. Вы его, видно, любите?» – Олеша размышляет не столько о феномене влияния, сколько о психологии творчества: «Да, я очень люблю его. <...> Что это значит – любовь к писателю? Все писатели велики. Как можно любить или не любить Бальзака, Шекспира, Гете? Можно говорить о некоем другом отношении к писателю. Это другое отношение возникает, когда находишь в том или другом писателе нечто близкое самому себе, нечто своё. Это свое можно найти и в шедевре Бальзака, и в каком-либо ничего не стоящем произведении. С этой точки зрения я больше всего «люблю» Уэллса. «Зависть» написана под влиянием Уэллса. Именно – «Невидимки». Когда-нибудь я докажу это с карандашом в руке. Конечно, идея моего романа иная, иные, конечно, образы, вся суть иная... Однако, я знаю, что это так. Когда я вчитыва-

юсь в свой роман, я вижу, как проступают за его тканью картины, которые представлялись мне, когда я читал «Невидимку». Проступает лето, летний день, зеленая мурава. Я в детстве мечтал о Европе. О путешествии по Европе на велосипеде. О дорогах Англии. Я тогда жил в Одессе. Казалось, что Одесса более связана с Европой, нежели с Россией. Я видел море, волну моря, и мне легко было представить себе, что эта волна пришла из океана. Мысль о Европе чрезвычайно волновала мое воображение. В Европе начиналась в это время авиация и начинался спорт. В Европе расцветала техника. Там происходили сказочные гонки автомобилей, там стояла Эйфелева башня. И тогда попал мне в руки Уэллс... Я знаю, что летний колорит «Зависти» – это от Уэллса, это от мечты о Европе, от картин авиации и спорта, которые представлялись тогда моему воображению» [1, с. 157]. Вдохновение автором может быть связано не напрямую с текстами, а с обстановкой, в которой происходит знакомство с текстами. Главное для Олеси – это «заражение чувством»: «Лев Толстой указывал неоднократно на то, что «Отверженные» Гюго произвели на него огромное впечатление. И можно сказать, что чувства Гюго заразили Толстого» [1, с. 158]. Олеша искренне, в духе детской игры раскрывает мотивы создания образа, причины выбора определенного повествовательного приема. Он предлагает сравнить образы Марвелла, Ивана Бабичева и героя рассказа «Цепь». Не помогает ли одно это замечание уже вернее понять европейскость Олеси, связанную с признанием в творчестве законов, не прописанных ни в учебниках для начинающий писателей, ни в разного рода партийных руководствах. Для создания книги порою большее значение имеет не сама книга, а та обстановка, в которой она читалась.

Европа как свой мир, а не чужой – это убеждение формирует своеобразный европейский лейтмотив в творчестве Олеси. Не удивительно, что в первых произведениях герои носят имена иностранные, чаще всего с латинскими, греческими корнями, имена, заимствованные из литературных, мифологических, философских источников в согласии с «историей» или фантазией (Бонавентура, Просперо, Тибул, Ганимед, Тибурций). В 1930-е годы появляется герой Занд – писатель-завистник, ищущий свою тему. Отвечая на критику, Олеша вновь увлекается темой творческого процесса и предлагает вспомнить Жорж Занд, сказавшую, что «половина таланта состоит из воспоминаний» [2, с. 67]. В литературе, кроме упомянутого Уэллса, для Олеси особенно притягательны (благодаря еще детским, отроческим воспоминаниям) Шекспир и Гюго. В исследовательский круг темы «Олеша и Шекспир» попадают не толь-

ко пьесы, но и романы, рассказы, дневники. С Гюго в культурной памяти связан образ бунтарской и прекрасной Франции. Французская мода на революцию. В литературе это от Гюго, который написал большой роман о Франции и Париже: *Все, что существует где бы то ни было, есть и в Париже* [3, с. 518].

Революцию, историю Олеша воспринимал сквозь призму литературы. Это признание человека, ценящего в истории не факт, а форму, воплощение: «Более всего увлекательное для меня чтение – о Французской революции. Что-то есть близкое моей душе в этих событиях. Странно, что, читая почти всю жизнь о Французской революции и особенно любя это чтение, я, тем не менее, точного представления о предмете – если бы, скажем, экзаменоваться – не знаю. Только толпа передо мной – в полосатых штанах, с пиками; только жёлтые стены тогдашних парижских домов; только силуэты сидящих на фоне окон членов Конвента... только пятна, краски – Бонапарт со своей фантастической наружностью, колышущаяся шляпа Барраса...» [4, с. 400]. История для Олеша литературна, точнее, она оживает благодаря литературе. Подлинное представление о революции складывается от художественных книг, которые одухотворяют реальные события: «На днях как раз умер большой знаток всего этого – Тарле. Кстати говоря, от его писаний, хоть в некрологе он и назван большим художником слова, не остаётся именно художественного, поэтического впечатления. Скорее, ощущение компиляции» [4, с. 400].

В «Трёх толстяках» французская революционная тема звучит особенно отчетливо. Площадь Звезды – это Париж. Олеша говорит, что название площади Звезды происходит от чудесного имени фонаря в виде шара, горящего в середине стеклянного купола над площадью. Парижская Звезда со знаменитой Триумфальной аркой похожа на звезду благодаря улицам, лучами расходящимися из центра. Писатель выстраивает план своей площади, точнее, создает ее образ. Герой-революционер Тибул, несмотря на молодость, некоторыми действиями напоминает Жана Вальжана, имя которого ассоциируется с борьбой и вызовом. Герой Гюго и образы цирковых канатоходцев вспоминаются в сцене бегства гимнаста с площади Звезды по проволоке. С Жаном Вальжаном через мотивы силы и грандиозности, цепей и закованности связан и образ еще одного революционера – Просперо. Революционный дух народа, проявляющийся в молчаливом признании своей силы, готовности собраться, когда призовут, и взбунтоваться, в олешинской сказке соотносим с действиями бунтарей из романа Гюго. Накануне

политической катастрофы горожан охватывает тревога. У Олеши читаем: *Было очень тревожно, темно и пустынно. Только в нескольких окнах появились красноватые огоньки, остальные были закрыты ставнями. Люди ожидали страшных событий* [4, с. 113]; *Лавочникам, казалось бы, только и торговать в такой чудный день, а они закрывали ставни* [4, с. 149]. Гюго замечает, что Париж неизменно спокойно переживает мятеж, но 5 июня 1832 года *великий город почувствовал нечто, быть может, более сильное, чем он сам. Он испугался. Всюду, в наиболее отдаленных и «безучастных» кварталах, виднелись запертые среди бела дня двери, окна и ставни. Храбрецы вооружались, трусы прятались. Исчез и праздный, и занятой прохожий* [3, с. 921].

В романе Гюго есть персонаж, от которого изначально не ждут активного действия в социально-политическом пространстве. Мабеф выделяется из персонажной системы, будучи букинистом (это особенно подчеркивает автор). Исключительная ученость доктора Арнери, создающая репутацию волшебника, его вовлеченность в народную жизнь (не просто сочувствие, но участие) – приметы активного героя. Революционный дух зовет Мабефа на баррикады, когда уходят его книги. Символическое вторжение жизненной стихии в спокойный, закрытый мир напоминает неожиданное (но с интересом принятое) открытие доктором Арнери новой реальности.

Появление служанки доктора Арнери продиктовано традицией «господин-слуга». Тетушка Ганимед напоминает тетюшку Плутарх (*Образец святой простоты являла собой его служанка. <...> Мабеф прозвал ее «тетюшка Плутарх»*) [3, с. 608]). Напоминает не молчаливостью, а верностью. Если в имени Плутарх – серьезность, то имя Ганимеда не столь однозначно (можно вспомнить, что в античности существовал ряд комедий о Ганимеде). В пьесе Олеши «Игра в плаху» Ганимед – один из остроумных актеров, отрубаящий, как будто играя, голову королю и провозглашающий наступление новой власти. Актер, шут убивает короля и зовет всех во дворец.

В сказочном и динамичном романе Олеши и в эпическом повествовании Гюго появляется образ, которому отводится исключительная роль в действии. Кукла как образ, способный изменить жизнь (а не только как суррогат жизни), возникает в романе Олеши. В Части II «Козетта», книге третьей, главе 4 «На сцене появляется кукла» читаем: *В первом ряду витрины, на самом видном месте, на фоне белых салфеток, торговец поместил огромную куклу, вышиной приблизительно в два фута, наряженную в розовое креповое платье, с золотыми колосьями на голо-*

ве, с настоящими волосами и эмалевыми глазами [3, с. 346]. Кукла в контексте романа Гюго играет роль поистине революционную: она знак свободы для Козетты и знак вызова для Тенардьё. Это прекрасное, вторгающееся в бесцветный и безрадостный мир. Кукла-девочка определяет развитие действия в романе Олеша. Возвращение «выздоровевшей» куклы оказывается для наследника тем же открытием, что и появление куклы в жизни маленькой героини Гюго. Удивительная кукла – это начало новой истории.

Память европейской традиции для Олеша выражается на уровне образов, имен, мотивов, приемов. То, что Олеша читает европейских классиков в переводе, не мешает ему улавливать дух эпохи, смыслы образов. Стилистически он независим. Незнание языка в этом случае не препятствует свободному корреспондированию с любимыми авторами. Особое значение для писателя приобретает контекст чтения. Олеша творит в диалоге с европейской традицией, и европейский код для него порою более значим, чем русский. Об этом свидетельствуют как автохарактеристики, так и непосредственно художественные тексты.

Список литературы

1. Олеша Ю.К. Беседа с читателями // Литературный критик, 1935. № 12. С. 152–165.
2. Олеша Ю. К. Необходимость перестройки мне ясна // 30 дней. 1932. № 5. С. 67–68.
3. Гюго В. Отверженные. М., 2014. 1248 с.
4. Олеша Ю.К. Зависть; Три толстяка; Воспоминания; Рассказы. М., 2013. 704 с.

THE MEMORY OF EUROPEAN TRADITION IN THE WORKS OF YU. OLESHA

A.N. Ushakova

The article deals with the problem of the dialog with European tradition. European topic relate to the literary preferences and Odessa where he spent his childhood and youthful years. H.G. Wells, H. de Balzac, W. Shakespeare, V. Hugo inspire him. The glory is one the main concepts in the works of Olesha. Many of the characters have foreign names that refer to mythology, philosophy, literature. The image of a beautiful and revolutionary France is associated with Hugo. The theme of revolution in the Olesha's works develops under the influence of the European tradition.

Keywords: Olesha, Europe, Hugo, name, image, revolution, history, literature.

2.9. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ФОЛЬКЛОРНЫХ ОБРАЗОВ В ЛИРИКЕ Н.И. ТРЯПКИНА

© Т.Н. Хрипулова

В разделе рассматривается художественное воплощение фольклорных образов в лирике Н.И. Тряпкина. Фольклорная образность определяется спецификой авторского восприятия, реализуется на следующих уровнях: идейно-тематическом, композиционном, персонажном, языковом. Это совокупность образов устной поэзии, ассимилированных индивидуально-авторским мировоззрением и нашедших творческое воплощение в художественном мире поэта. Элементы фольклорной образности способствуют установлению интертекстуальных и ассоциативных связей в культуре.

В стихотворениях Тряпкина фольклорные образы представлены как в исходном, так и в трансформационном виде. Чаще при помощи фольклорных образов раскрывается внутренний мир лирического героя.

Ключевые слова: фольклор, традиция, образ, сказка, символика цвета, богатырь, живая вода.

В творчестве Н.И. Тряпкина художественное воплощение фольклорных образов зависит от тем, проблем, развиваемых в его стихотворных текстах.

Неотъемлемой чертой сказочного жанра является красочное сияние сказочного мира, которому соответствует постоянный эпитет «золотой»: «золотогривый конь», «золотой дворец», «золотые яблочки». В стихотворениях Тряпкина на реке Мезень бродят *златороги олени* [1, с. 319], деревенская изба стоит *на ста золотых столбах* [2, с. 269], в стихотворении «Допую свои песни земные» (1982) *струи резные* отправляются *с золотого крыльца* [2, с. 542]. Употребление «постоянных эпитетов», характерных для фольклорного текста, в поэтическом тексте обусловлено не столько самим автором, сколько объектом описания. Постоянный эпитет здесь входит в общую «этикетную ситуацию», которая связывается с тем или иным объектом повествования» [3, с. 204–205].

Один из частотных фольклорных образов, сказочных и былинных, – образ богатыря. С образом былинного богатыря сочетается мысль о человеке, который борется с многочисленными врагами, побеждает их своим человеческим подвигом силы и бесстрашия, большую часть без посторонней и без чудесной помощи, совершает подвиги религиозного или патриотического характера. Таковы богатыри Илья Муромец, Добрыня, Никита Кожемяка и т.п.

В стихотворении «Встреча» (1982) богатырскими чертами наделяется отец поэта (он носит богатырский шлем со звездой и золотые ремни).

*И как самый лучший избранник,
Восседал я в красной парче,
И сосал я отцовский пряник
У отца на красном плече* [2, с. 529].

Цвета, в которые окрашены воспоминания, не только золотой, но и красный – цвета былины, народного эпоса. По мысли Д. Псурцева, в указанном стихотворении, окрашиваясь в тона цвета былины, эпоса, лишаясь идеологической окраски, звучит тема «защиты земли-воли» [4].

В стихотворении Тряпкина «Алексею-воину» (1981) сила богатыря Алеши приобретает сверхъестественный характер:

*Ах, Алеша! Алеша! Тяжела твоя ноша,
Тяжела твоя ноша – обопрись на костыль.
Ах, не ты бы, Алеша, – нам давно бы – калоша,
Дорогой наш Алеша, золотой богатырь* [5, с. 216].

Алеша назван *золотым охранителем наших древних могил*, он сражается *исполинским мечом*, *всю жизнь* борется с инакомыслием.

У Тряпкина тип героя-богатыря представлен не в одном-двух сюжетных типах стихотворений, а в широком диапазоне комбинаций с сюжетами, определенными традицией: «Пижма» (1947), «Исцеление Муромца» (1958), «Дорогой мой охотник, седой Еркимен!» (1958), «Песнь о хождении в край палестинский» (1959–1973), «Савелий Пижемский» (1966). К былинному богатырю, Илье Муромцу, восходит образ русского человека, «с его простодушным характером, открытым нравом, душевной щедростью, с одной стороны, и непостижимым мужеством, несгибаемой твердостью, суровой решимостью, с другой стороны, и сочетающим в себе порой противоречивые черты. Он, иногда забывающий в мирные годы посетить старый погост, беспечно позволяющий зарастать мхом могилам предков, становится совершенно другим в годы испытаний и трудностей. Он словно вспоминает, кто он и откуда, осознает свою причастность и кровную связь с народом и чувствует ответственность за судьбу Отечества. Сила недюжинная просыпается в нем, как в былинном богатыре, и он, словно Илья Муромец, тридцать лет и три года пролежавший на печи, неожиданно для всех поднимается во весь свой исполинский рост и уверенно встает, опираясь на твердь матушки-земли. Он теперь чувствует ее могучую силу и, наконец, обретает память и осознание своей непростой участи и неслуханую мощь, которая позволяет ему свернуть горы» [8, с. 112–113].

*Да ударьте, ребята, еще по струнам –
Это верное дело.
Разбегаются жар по рукам, но ногам.
Оживает все тело.
И махну же я, братцы, на добром коне
Через гривы курганов!
И помню я врагов по родной стороне,
Как печных тараканов!* [1, с. 73].

Трагическая фигура пьяного забулдыги, бывшего старообрядца, безбожника и охальника, чередующего частушки и *псалом о местах пересыльных, о решётках пяти лагерей*, напоминает Савелия – святорусского богатыря, воплощение русской удали и богатырства или былинного Святогора, так и не нашедшего применения своей чудовищной силе [9, с. 6].

Элементы фольклорного начала, присутствующие на фоне современной действительности, можно увидеть и в стихотворении «В магазине –Тысяча мелочей» (1981).

Один из персонажей стихотворения, воробей, попадает в иной мир, представленный инородными образами: леса, из которого он не может выбраться, городами Ливерпулем и Кольваньем, воплощающими в себе нечто неизвестное, а магазин является аналогом фольклорных «выморочных мест»: *затерялся серенький, как в лесу* [10, с. 140]. В данном случае иномир не имеет прямых проекций на привычное пространство жизни, воспринимается как мир вторичный, организованный на иных общесистемных принципах, чем мир обычный, но его восприятие становится возможным лишь с опорой на реальность, поэтому стихотворение можно разделить на две части: первая часть, это мир повествователя, находящегося в структуре текста в качестве стороннего наблюдателя (*даже я разбойника не спасу*). Вторая часть – это мир появляющегося в стихотворении Иванушки-дурачка, влияющего на события в рамках своего мира (*Ну, здорово, стреляная ты душа! / Без меня не стоишь ты и гроша*). В тексте имеет место синтез ретроспективной (*сов. вид, прои. вр.*) и синхронной (*несов. вид., прои. вр.*) точек зрения. Синхронная точка зрения свойственна для фольклорных произведений, она знаменует настоящее в прошлом. Такая форма позволяет производить описание изнутри самого действия, помещая читателя в центр описываемого. Таким образом, автор выступает в роли наблюдателя, который не в силах повлиять на фольклорный мир Ивана-дурачка [10, с. 141]. В то же время первая и последняя строки стихотворения напоминают читателю о существовании реального мира, в структуре которого находится замкнутое фольклорное пространство.

В стихотворении автор использует лексику, характерную для фольклорного текста (уменьшительно-ласкательные суффиксы – *дырочек, бочок, печурке, свистулечку, серенький, по носику, денежек, щелочку*; разговорные элементы, просторечия, устаревшие слова – *ну, здорово, умаялся, к сирому*).

Разнообразной волшебной силой обладает сказочная вода: оживляет мертвого, омолаживает старого, дает зрение слепому, делает героя сильным, а его врага слабым. «О мертвой воде говорится подчас как о субстанции, которая делает мертвое тело вполне и окончательно мертвым; затем оно оживляется живою водой». Образ живой и мертвой воды в народных сказках тесно связан с представлением об иномирье [11, с. 101–102].

У Тряпкина:

*А я пойду опять к Восходу –
В те заповедные сады,
Чтоб поклониться Древороду
И вновь испить живой воды* [2, с. 416].

Д. Псурцев, анализируя стихотворение Тряпкина «Сказ» (1947) и определяя его жанр, считает, что это произведение – живая вода современного языка. В стихотворении есть истовость, сила, чувство (без налета сентиментальности), светлое складное косноязычие, присущее некоторым фольклорным формам [4].

*И за что я – зеленый, некошенный, –
Может, здесь покачнусь, запорошенный,
Завалюсь, не живой и не узнанный,
Вот такой-рассякой, необузданный?* [2, с. 59].

Исследователь полагает, что именно прошлое, память народа, живая вода языка хранят спасение, нужно лишь вновь обрести в своей душе этот таинственный питающий источник, чтобы душевно возродиться. Об этом поэт пишет в стихотворении «Предание» (1973):

*Хотим иль нет, а где-то вьется нить:
Звонит струя незримого колодца!
Мы так его стараемся забыть –
И все-таки забыть не удастся* [2, с. 471].

В цитируемом стихотворении, посвященном памяти Н. Клюева, «—Авакума двадцатого столетья?», Тряпкин делает акцент на органической связи подлинно поэтического слова с природой, с матерью сырой землей, опосредованно подчёркивая отличительную черту своего собственного творчества. Слово, имеющее глубокие корни, в родной почве,

в национальной стихии не пропадет и не сгинет, даже если долгое время будет существовать под спудом в драматические минуты истории, прикрытое невидимой завесой тайны, скрывающей от непосвященных божественную поэтическую мелодию» [9, с. 4–5].

Как все земледельцы, восточные славяне обожествляли землю, воду, солнце. Отзвуки этих культов пронизывают их бытовую и духовную структуру. Верховным божеством было Солнце, которое имело разные названия (первоначально как эпитеты): Хорс, Ярило, Дажьбог. По народным поверьям Ярило – «обаятельное славянское божество. Ярило сродни древнегреческому Эроту, богу любви, и в то же время не чужд богу веселья Бахусу. Веселый, разгульный бог страсти, удалы представляется народному воображению молодецкой красоты неописанной; в белой епанче сидит он посадкой молодецкою на своем белом коне; на русских кудрях венки цветочный, а в левой руке ржаные колосья <...> Он – представитель могучей, удалы богатырской, веселья молодецкого, страсти молодой-разгарчивой. Все, что передает животворящему лету весна, – все это воплощается в нем по прихотливой воле суеверного народного воображения» [12, с. 334–335]; Дажьбог, сын Сварога, бог солнца и его олицетворение, покровительствует свадьбам, замыкает зиму и отмыкает лето [12, с. 63]. В стихотворении «Эй, славяне!» (1960) поэт, вводя в текст образы древнерусского язычества (*Не во славу Дажьбога / Это слово у нас. / Не из бычьего рога / Мы возносим свой глас; Ой ты, медное било, / Что гудит над Землей! / Бей же в солнце, Ярило, / Огневою клюкой!*) [2, с. 191], воспринятые через призму фольклора широко использует фольклорные приемы композиции.

Итак, стихотворения, в которых используются фольклорные образы, в большинстве случаев создавались в период расцвета таланта Тряпкина. Нравственные и социальные идеи, включенные в произведения, были выношены поэтом. И в этом случае роль фольклорных образов была незаменима. Поэт не только погружался в стихию народной культуры, которая питала его творчество. Фольклорные образы, темы и мотивы давали поэту возможность создать тот образ мира, который занимает центральное место в творчестве Тряпкина. Это образ космоса в его соотнесенности с человеком как духовным и нравственным существом.

Список литературы

1. Тряпкин Н.И. Стихотворения (1940-1982). М.: Современник, 1983. 382 с.
2. Тряпкин Н.И. Избранное. М.: Худ лит, 1984. 560 с.
3. Успенский Б. А. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. 348 с.

4. Псурцев Д. Волшебное зеркало (очерк поэзии Николая Тряпкина) Интернет-журнал «Национальные образы мира». – [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http:// www. plus.gambler.ru/tavlei/lit/poetry_3a.htm](http://www.plus.gambler.ru/tavlei/lit/poetry_3a.htm) (дата обращения 27.11.2015).
5. Тряпкин Н.И. Уж, видно тот нам выпал жребий: Стихотворения. М.: Русская книга, 2000. 304 с.
6. Волков Б. «Свет ты мой, робкий, таинственный свет». Поэтическая судьба Николая Тряпкина // Литературная газета, 1994. 6 сентября. № 33. С. 24.
7. Анненский Л. Николай Тряпкин: «Кровь железная...» 2006, Из цикла «Мальчики Державы». – [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http:// www. // zavtra.ru/День Литературы/114/71.html](http://www.zavtra.ru/День_Литературы/114/71.html) (дата обращения 27.11.2015).
8. Рыжкова-Гришина Л.В. Свеча земли. Творческий путь Николая Тряпкина. Рязань: Скрижали, РИБиУ, 2012. 294 с.
9. Куняев С. «Мой неизбывный Вертоград...». Николай Тряпкин (1918–1999) // Литература в Школе. 2008. № 11. с. 2–6.
10. Кошелева И.Н. Фольклорный мир в поэзии Н. Тряпкина, Ю. Кузнецова, В. Высоцкого: Способы реализации фольклорной цитации в стихотворном тексте: дис. ... канд. филол. Бийск., 2005. 177 с.
11. Трубецкой Е. Н. «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке // Литературная учеба. 1990. № 2. С. 100–117.
12. Грушко Е.А., Медведев Ю.М. Словарь славянской мифологии. Н. Новгород: Русский купец. 1995. 368 с.

ARTISTIC EXPRESSION OF FOLK IMAGES IN THE LYRICS OF N. I. TRYAPKINA

T.N. Khriptulova

The purpose of this article is to examine the artistic expression of folk images in the lyrics of N. And. Tryapkina, the peculiarity of which consisted in the alternation of supports in the work – folk form folk content. Folklore imagery is determined by the specificity of the author's perception, is implemented at the following levels: ideological-thematic, compositional, character, language. This is a collection of images of oral poetry, assimilated individual-author's world view and has found creative expression in the art world of the poet. Elements of folk imagery contribute to the establishment of intertextual and associative relationships in the culture. In the poems Tryapkina folklore images presented in both the source and in transformational form. Often using folk images revealed the inner world of his lyrical hero.

Keywords: folklore, tradition, image, story, symbolism of colour, the hero, the living water.

2.10. «ИМПЕРАТОР В ГОЛУБОМ КАФТАНЕ» И ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ МИФ О «ЗОЛОТОМ ВЕКЕ» В СТИХОТВОРЕНИИ БУЛАТА ОКУДЖАВЫ «БАТАЛЬНОЕ ПОЛОТНО»

© М.А. Александрова

В разделе освещается система контекстов стихотворения Булата Окуджавы «Батальное полотно», актуальных для понимания глубоко своеобразного авторского отношения к отечественному мифу о «золотом веке» как «веке героев», эпохе военных побед. «Батальное полотно» сопоставляется с ностальгическим культом наполеоновской эпохи и «молодых генералов» в лирике Марины Цветаевой, с трактовкой героического прошлого и Наполеона как «властителя дум» в творчестве Дениса Давыдова, В.А. Жуковского, М.Ю. Лермонтова. Характеризуются связи стихотворения Окуджавы с романтической балладой о «вечном возвращении» Героя в аспекте преемственности и полемики. Устанавливаются визуальные источники образа «императора в голубом кафтане», выявляется взаимосвязь «картинного» и «потустороннего» в поэтике стихотворения Окуджавы и его предшественников. Анализируются средства выражения пацифистской позиции Окуджавы.

Ключевые слова: Окуджава, «золотой век», «век героев», пацифизм, миф, баллада, Цветаева, Наполеон Бонапарт, Жуковский, Лермонтов.

На семидесятые годы XX в. пришлось окончательное формирование ностальгического мифа о «золотом веке», под которым в отечественной традиции понимается «век героев» – эпоха победителей Наполеона, лицейстов, А.С. Пушкина, декабристов. В этой ситуации «Батальное полотно» (1973), сразу полюбившееся публике, во многом определившее репутацию Окуджавы как «певца былого», оказалось одним из наименее услышанных высказываний поэта.

Сложность авторского отношения ко всеобщим любимцам наиболее очевидно проявляется во второй – «комплиментарной» – строфе. Портрет генералов, «славою покрытых», и блестящих адъютантов, представляет собой парафраз стихотворения Марины Цветаевой «Генералам 12 года», а завершающая формула – *все они таланты, все они красавцы, все они поэты* – дает близкую параллель к восторженному зачину: *Вы, чьи широкие шинели // Напоминали паруса, // Чьи шпоры весело звенели // И голоса. // И чьи глаза, как бриллианты, // На сердце вырезали след – // Очаровательные франты // Минувших лет* [1, с. 195]. Автор «Батального полотна» адресуется к читателям, находившим созвучие своему ностальгическому чувству в цветаевской лирике, совсем недавно возвра-

щенной (с тысячью идеологических оговорок) советскому человеку, отчего в исповедании культа прошлого «по Цветаевой» был особенно ощущаем фрондерский пафос. При этом романтические гиперболы источника поэт переключает в грустно-иронический регистр. Цветаевский контрастный фон многое открывает в концепции Окуджавы; но для адекватного прочтения «Батального полотна» необходимо установить по возможности полный круг литературных и визуальных источников стихотворения, назвать имя *императора в голубом кафтане*.

А. Абуашвили провела параллель между «Батальным полотном» и страницами «Войны и мира», рисующими Александра I со свитой во время Ольмюцкого смотра и перед началом Аустерлицкого сражения, указав на «праздничность» обеих картин, яркость цветовых деталей [2, с. 68]. У Толстого упомянуты масти лошадей (рыжая, вороная), белый султан на шляпе Александра, его черный мундир, белый мундир австрийского императора; палитра Окуджавы складывается из голубого, серого (в песенном варианте – белого), вороного и красного: *Сумерки. Природа. Флейты голос нервный. // Позднее катанье. // На передней лошади едет император // в голубом кафтане. // Серая кобыла с карими глазами, // с челкой вороною. // Красная попона. Крылья за спиной, // как перед войною* [3, с. 277]. Но впечатление сходства (при отсутствии конкретных текстуальных связей) объясняется не генетически, а типологически: здесь сказалась общая для Толстого и Окуджавы стилевая традиция «кавалькады», восходящая к батальной живописи периода наполеоновских войн [см.: 4, с. 17]. Следовательно, на этом пути нельзя решить вопрос об историческом прототипе героя стихотворения, что имеет принципиальное значение для понимания авторской концепции.

Крылатый всадник олицетворяет воинственную эпоху. В структуре этого образа голубой цвет не только иносказателен (и сам по себе, и по ассоциативной связи с *крыльями*), но и предметен, изобразителен, поскольку воспринимается в ряду других цветовых деталей первой строфы. Именно двупланность голубого – ключ к сопряжению исторической конкретики и поэтической условности. Заглавие «Батальное *полотно*» побуждает сверить портрет *императора в голубом* с иконографией первых лиц эпохи. Носившие императорский титул участники наполеоновских войн известны наперечет (Аустерлиц называли «битвой трех императоров»), но выбирать приходится между двумя историческими фигурами. Ни портреты русского государя, ни описания его парадных выездов в дореволюционных изданиях, которые читал Окуджава (это, в частности, многотомная иллюстрированная «История Государевой свиты» и

труды Н.К. Шильдера), ни соответствующие эпизоды в романе Толстого – словом, ни один источник не мог стать поводом для того, чтобы представить Александра I в голубом кафтане [см.: 5, с. 365–369]. Иное дело – изображения его противника. «Батальное полотно» совпадает в цветовых подробностях с наполеоновскими страницами «Войны и мира»: *Наполеон стоял несколько впереди своих маршалов на маленькой серой арабской лошади, в синей шинели, в той самой, в которой он делал итальянскую кампанию* [6, с. 343]; *Он ехал галопом, <...> в раскрытом над белым камзолом синем мундире, на необыкновенно породистой арабской серой лошади, на малиновом, золотом шитом чепраке* [7, с. 153].

Сама историческая репутация Александра I, любителя переодеваний (*...И прусский и австрийский // Я сирил себе мундир...* [8, с. 342]) не позволяет отождествить его с императором в голубом. Символический цвет сообщает образу ту загадочность и в то же время визуальную отчетливость, которая свойственна только легендарным фигурам, чей облик памятен своим постоянством. Окуджава, в отличие от Толстого, не отвергал наполеоновскую легенду. Эта «законченная эстетическая структура», где исторические события «плотно облечены своими деталями» [9, с. 9], по-новому открывалась поэту благодаря мировой живописной «наполеонике». Источниками впечатлений были не только экспозиции Эрмитажа и музеев Москвы, но и Лувр (начиная с 1967 г. Окуджава бывал во Франции многократно), и поездки в Польшу (польские художники XIX – начала XX вв. «оставили целую –наполеоновскую галерею» из сотен наименований» [4, с. 9]). Если поэты эмблематизировали *серый походный сюртук*, то художники – *голубой кафтан*, синий генеральский кафтан, который носил вождь итальянских походов, Египетской и Сирийской кампаний (см. «Переход Наполеона Бонапарта через перевал Гран-Сен-Бернар» Ж.-Л. Давида, «Бонапарт на Аркольском мосту», «Бонапарт у пирамид» и «Бонапарт в Яффе» Антуана Гро, «Наполеон Бонапарт в битве при Риволи» Феликса Филиппото и др.). В начале века Бонапарт меняет свой статус (а кафтан по воле моды сменяется мундиром фракного покроя), но и с первым консулом, и с императором память культуры сопрягает устойчивый цветовой комплекс: если генерал Бонапарт одет в синий кафтан, то император Наполеон чаще всего предстает в любимом гренадерском мундире, синем с белым, на белой или светло-серой лошади, покрытой алым или малиновым чепраком. Когда Наполеон изображен в знаменитом походном сюртуке, законы оптического восприятия «подсинивают» – в соседстве с алым и белым – даже серый цвет. Ассоциации с национальным флагом и основными цветами французского

ампира придают сине-бело-красной гамме свойства масштабного символа. Окуджаву не мог остаться безучастным к наполеоновской колористике, ибо в его собственном мире главенствуют те же цвета; особенно любимо поэтом праздничное и потенциально драматичное сочетание синего (голубого) и красного (малинового).

В «Батальном полотне» исторически точные цветовые детали служат преобразению прошлого, создавая эффект фантастического свечения в *сумерках*. Сходным образом «развеществляется» и другая реальность эпохи – блестящие эполеты участников *позднего катанья*: *Вслед за императором едут генералы, // генералы свиты, // славою увиты, шрамами покрыты, // только не убиты. // Следом – дуэлянты, флигель-адъютанты. // Блещут эполеты. // Все они красавицы, все они таланты, // все они поэты* [3, с. 277]. Завершение строфы недаром стало крылатым выражением, формулой отечественного мифа о блистательном поколении начала XIX в. Превращение победителей Наполеона в его свиту отвечает логике, которой следовал Денис Давыдов, герой великого мифа и его даровитый творец. Он объединил понятием *славы* недавних врагов, противопоставив их современному ничтожеству: *Был век бурный, дивный век, // Громкий, величавый; // Был огромный человек, // Расточитель славы. // То был век богатырей...* [10, с. 115]. Ранняя лирика Марины Цветаевой соединяла культ Наполеона («Герцог Рейхштадтский», «Бонапартисты») и прославление в наполеоновском духе героев 1812 года: *Вам все вершины были малы...* [1, с. 195]

В контексте двуединого романтического мифа о Наполеоне и поколении его соперников-соревнователей заново актуализируется символика голубого как идеально-манящего, ирреально-далекого. Возглавляющий кавалькаду *император в голубом* не просто ведет за собой взыскующих *надежной славы*, но и уводит их из этого мира: *Всё слабее звуки прежних клавесинов, // голоса былые. // Только топот мерный, флейты голос нервный // да надежды злые. // Всё слабее запах очага и дыма, // молока и хлеба. // Где-то под ногами и над головами – // лишь земля и небо* [3, с. 277].

Постепенное убывание изобразительности, призрачный характер шествия в финале не отменяет параллели с живописью. В III томе коллективного труда «Отечественная война и русское общество» (1911) внимание Окуджавы привлек очерк А.М. Васютинского «Наполеоновский солдат» [11, с. 50–55], использованный затем в романе «Свидание с Бонапартом». Очерк проиллюстрирован фотокопией картины «Наполеон с маршалами в Булони» (автор не указан): всадники во главе с императором

ром мчатся по морскому берегу, отражаясь в воде прилива вместе с тучами, так что небо оказывается *под ногами и над головами*; зеркально удвоенное пространство обуславливает впечатление зыбкости, монохромное воспроизведение оригинала дает эффект *сумерек*. Налицо все условия для того, чтобы сюжет военной кавалькады сблизился в сознании поэта с балладным сюжетом мистического ночного путешествия.

Преимственность «Батального полотна» по отношению к «Ночному смотру» В.А. Жуковского и «Воздушному кораблю» М.Ю. Лермонтова впервые отметил Л.С. Дубшан, обратившийся к ранней редакции стихотворения: *Сумерки погасли. Флейта вдруг умолкла. Потускнели краски. // Медленно и чинно входят в ночь, как в море, кивера и каски. // Не видать, кто главный, кто – слуга, кто – барин, из дворца ль, из хаты... // все они солдаты, вечностью объаты, бедны ли богаты* [12, с. 44]. Именно этот финал подсказал заключение: «—Изтех же, может быть, баллад и —мператор в голубом кафтане” и его генералы —медленно и чинно входят в ночь как в море... —юже в смерть”» [13, с. 46]. Между тем договаривание «до конца» поэтике Окуджавы чуждо. Отказавшись от четвертой строфы, он лишь усилил фантастичность «Батального полотна». Аллюзия к романтическому миру В.А. Жуковского и М.Ю. Лермонтова обеспечивает необычайную, все еще недооцененную объемность и сложность поэтического смысла.

«Воздушный корабль» открывал Окуджаве путь вторичной символизации исторически-достоверной цветовой детали; синева, разлитая в художественном пространстве лермонтовской баллады, сведена в «Батальном полотне» к светящемуся в сумерках голубому силуэту императора. У Лермонтова и Жуковского балладная картина восстания из мертвых лишена признаков распада, тления (как известно, Цедлиц, автор претекстов, существенно «поправлен» русскими поэтами в этом отношении); для «Ночного смотра» в особенности характерны близкие изобразительные планы с деталями, отсылающими к иконографии Наполеона: *На нем сверх мундира сюртук; // Он с маленькой шляпой и шпагой; // На старом коне боевом // Он медленно едет по фрунту: // И маршалы едут за ним, // И едут за ним адъютанты; // И армия честь отдает* [14, с. 136–137]. Баллада Жуковского не просто следует изобразительной традиции, но и резонирует в культурном пространстве эпохи с той иерархической моделью «двоемирия», которая была свойственна батальной и парадной живописи. Наполеон в свое время «выступил инициатором создания массы картин, обсуждал сюжеты с художниками» [4, с. 16], побуждая их творить «прекрасную новую действительность, оправу наполеоновского

мифа, параллельную бытию» [15, с. 219]. Идея двоимирия, которую ампирическая стилистика оставляла в области подразумеваний, наглядно представлена в «оссианических» картинах; таково, например, эклектичное, но впечатляющее полотно А.-Л. Жироде «Оссиан встречается в Элизиуме тени генералов республики, павших за отечество. Апофеоз героев», заказанное Наполеоном [см.: 15, с. 268–270]. Жуковский узнал о картине еще в 1802 г. из восторженной статьи, напечатанной «Вестником Европы»; Окуджава мог видеть авторскую реплику в Лувре. Современный поэт проявил большую чуткость к связи «картинного» и «потустороннего» в «Ночном смотре», назвав «Батальным полотном» свое песенное стихотворение. Этим преюбреженность ограничивается, но память традиции живет и в полемике.

Романтическая баллада на историческую тему культивирует ирреальное как идеальное, неуничтожимое – *славу*. Даже герой «Воздушного корабля», потерявший сподвижников и сына, сам для мира не потерян; герою мифа суждено «вечное возвращение». Окуджава отказывается от подобного миростроительного и сюжетообразующего принципа: его герои во главе с императором даны в движении «однонаправленном». В парной по отношению к «Батальному полотну» «Старинной солдатской песне» (1973) есть образ, объясняющий сюжет «исчезновения», альтернативный «возвращению»: *Для чего мы пишем кровью на песке?* [3, с. 271]. Метафора структурно соответствует речевому обороту *вилами на воде* и вбирает его смысл. Поэтому блестящие всадники исчезают с *батального полотна* так же, как с поля боя, на котором кровью написана история их подвигов.

Сначала они движутся в сумеречной пустоте, потом становятся зрительно неразличимы; знак их присутствия в мире – *только топот мерный, флейты голос нервный*, и в конце концов остаются лишь *надежды злые*. Этот эпитет в лирике Б. Окуджавы выражает не этическую оценку, но интенсивность чувства, качества (см.: «Мой город засыпает...», «Музыкант» и др.); о *надеждах* участников *позднего катанья* говорит вдохновляющий пример императора-полководца, олицетворенной воли к победе.

Превращение воевавших друг с другом в одну армию – развернутая пацифистская метафора. Окуджава сопротивляется опасной, в его понимании, ностальгической поэтизации воинственности, оплакивает мирные ценности (*Всё слабее запах очага и дыма, // молока и хлеба*), сознавая в то же время, что любимый отечественный миф неразложим на «мир» и

«войну». Этим мифом было ассимилировано в 1970-е гг. даже полемичное по замыслу «Батальное полотно».

Список литературы

1. Цветаева М. Книги стихов. М.: Эллис Лак, 2004. 896 с.
2. Абушвили А. Два истока (Заметки о лирике и прозе Булата Окуджавы) // Вопр. лит. 1999. № 1. С. 56–69.
3. Окуджава Б.Ш. Чаепитие на Арбате. М.: ПАН, 1996. 640 с.
4. Шереметьев О. В. Наполеоновская эпоха в батальной и портретной живописи России и Европы конца XVIII – начала XX вв. Автореф. дис. ... докт. искусств. Барнаул, 2010. 40 с.
5. Александрова М.А. «Батальное полотно» и батальные полотна: стихотворение Булата Окуджавы в системе контекстов // Голос надежды: Новое о Булате. М.: Булат, 2012. С. 363–385.
6. Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. Т. 4. М.: Худож. литература, 1979. 400 с.
7. Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. Т. 5. М.: Худож. литература, 1979. 430 с.
8. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. I. М.: АН СССР, 1956. 536 с.
9. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. М.: Интрада, 1999. 416 с.
10. Давыдов Д.В. Стихотворения. Л.: Совет. писатель, 1984. 240 с.
11. Васютинский А.М. Наполеоновский солдат // Отечественная война и русское общество. Юбилейное издание: 1812–1912. Т. III. М.: Изд. т-ва И.Д. Сытина, 1911. С. 50–55.
12. Окуджава Б.Ш. Арбат, мой Арбат. М.: Совет. писатель, 1976. 128 с.
13. Дубшан Л.С. О природе вещей // Окуджава Б. Стихотворения. СПб.: Академ. проект, 2001. С. 5–55.
14. Жуковский В.А. Избранное. Л.: Худож. лит., 1973. 456 с.
15. Турчин В.С. Французское искусство от Людовика XVI до Наполеона. М.: Жираф, 2007. 288 с.

**«EMPEROR IN A BLUE KAFTAN» AND THE MYTH
OF THE GOLDEN AGE IN THE POEM OF BULAT OKUDZHAVA
«BATTLE CANVAS»**

M.A. Aleksandrova

The article highlights the contexts of Bulat Okudzhava's "Battle canvas", which become of special interest to understanding the speciality of the author's attitude to the Golden age myth as the age of heroes, war victories. "Battle canvas" is compared to the nostalgic cult of Napoleon epoch and "young generals" in Tsvetaeva's lyrics, to interpretation of the heroic past and Napoleon as "lord of minds" in lyrics of Davydov, Zhukovsky, Lermontov. The links between Okudzhava's poem with romantic ballad about Hero's "eternal return" in the aspect of succession and debate are characterised. The visual origins of the "emperor in a blue kaftan" image are defined; corre-

lation of “picturesque” and “otherworld” in Okudzhava’s poem and his predecessors is set. The ways to express pacifist position of Okudzhava are analysed.

Keywords: Okudzhava, Golden age, age of heroes, pacifism, myth, ballad, Tsvetaeva, Napoleon Bonaparte, Zhukovsky, Lermontov.

2.11. МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ И МОТИВЫ В СОВЕТСКОЙ ПРОПАГАНДЕ ПЕРИОДА СОВЕТСКО-ФИНСКОЙ ВОЙНЫ 1939–1940 ГГ.

© Ю.С. Костылев

Раздел посвящен рассмотрению некоторых особенностей советской военной пропаганды конца 1930-х гг., вписывающих ее в общий евразийский культурно-мифологический контекст. Целью работы является анализ наиболее ярких и характерных мифологических образов и мотивов, использовавшихся советской пропагандой в период советско-финской войны 1939–1940 гг. Были рассмотрены некоторые наиболее представительные тексты указанного периода с точки зрения бытования в них общих для народов Евразии фольклорно-мифологических элементов. Автор приходит к выводу о том, что указанные тексты содержат прямые заимствования из известных адресату мифов народов Евразии. Кроме того, в текстах, вероятно, содержатся самостоятельно разрабатывавшиеся советской пропагандой элементы, возникшие в результате своеобразной конвергенции на общей культурной базе и соотносящиеся с реальными условиями театра военных действий советско-финской войны 1939–1940 гг.

Ключевые слова: политическая коммуникация, образ врага, мифологические мотивы, солярный миф, советско-финская война.

Ко времени начала советско-финской войны 1939–1940 гг. у советской военной пропаганды был довольно богатый опыт пропагандистского обеспечения военных действий, полученный в период гражданской войны и локальных конфликтов 1930-х годов. Советская пропаганда разрабатывала ряд довольно оригинальных по сравнению с общемировой практикой пропагандистских мотивов и приемов. Оригинальность подходов к некоторым вопросам военной пропаганды была обусловлена тем, что советские политические органы позиционировали Советский Союз как *первое* в мире государство рабочих и крестьян, *первое* в мире государство, построенное на интернационалистических началах и т. п. Такая уникальность положения советского государства должна была сопровождаться уникальными средствами осмысления как собственного военно-политического опыта, так и действий политиче-

ского противника, который к тому моменту был представлен практически всеми граничащими с Советским Союзом государствами.

При этом очевидно, что, будучи наследницей общего европейского культурного кода, советская пропаганда не могла обойтись без использования традиционных для европейской культуры, а потому знакомых и понятных адресату образов и мотивов. Так, в советской пропаганде 1930-х годов очевидны, например, отсылки к некоторым наиболее известным библейским сюжетам, например, о Каине или Иуде при описании действий политических противников: *Перебираясь из одной страны в другую, гонимый проклятием и ненавистью рабочего класса* [1], *Троцкистские иуды, продававшие родину за 30 серебряников, да и то фальшивых* [2, с. 461]. Использование расхожих мифологических мотивов и образов позволяло советской пропаганде соотнести текущие описываемые события с хорошо известными и вызывающими эмоциональный отклик у адресата культурными элементами.

Непосредственно во время советско-финской войны 1939–1940 гг. или спустя непродолжительное время после ее окончания вышли такие широко известные пропагандистские издания как «Бои в Финляндии. Воспоминания участников» [3] и «Вася Теркин на фронте» [4], в текстах которых можно увидеть реализацию некоторых мифологических мотивов, но наиболее удачным для анализа в избранном аспекте представляется издание «Во славу Родины. Стихи и песни о Красной Армии и Военно-Морском Флоте» [5], который представляет собой стихотворный сборник, вышедший в 1940 г. Стихотворные тексты, часто явно патетического настроения, – позволяли наиболее эффектно использовать различные выразительные средства и достаточно широкий набор образов. Именно такой материал позволяет судить о характерных особенностях использования мифологических образов в пропаганде рассматриваемого периода. При этом такое использование имело свою специфику, несколько отличную от других подобных случаев, встречающихся в советской пропаганде. В этом сборнике мы можем встретить очевидные элементы, связывающие описываемую ситуацию с общими для многих евразийских мифологий мотивами. Рассмотрим наиболее примечательные из них.

В тексте мы можем встретить антропоморфный образ земли, актуальный для мифологий многих народов мира [6, с. 315]: *Будь ты в смертную стужу/ Укрыта броней ледяной, –/ Мы отыщем под ней/ Затаенное сердце твое* [5]. Кроме того, мы можем увидеть образ земли, которая не просто олицетворяется и антропоморфизируется, но и может

стать активным участником событий: Как *выдержать могла земля –/ Извечных тружеников мать!/ Ей встать бы, чтобы проклинать,/ Седые сбросить валуны/ На черных коршунов войны!* [5]. Этот пример соотносит поэтический образ с образом греческой мифологической Геи, которая была, например, активным участником титаномахии.

Довольно активно реализуются мотивы, которые позволяют связать текстовые элементы с мотивами мифа о Прометее и, вероятно, с мифологическими представлениями об огне других народов Евразии [7, с. 239]: *За то, что мы в глухой мороз,/ В сухой пустыне льда/ Несем дыханье вольных гроз/ И мирный жар труда* [5]. В приведенном контексте мы видим реализацию не только мотива принесения огня, но и одаривания ремеслами (*мирный жар труда*), что соотносится не только с образом Прометея как культурного героя, давшего людям ремесла, но и с постоянно возникающим в советской пропаганде мотивом мирного труда, процветающего при советской власти.

Красный цвет знамени РККА позволяет также связать мотив реального несения знамени с мифологическим мотивом несения огня: *И знамя пылает, огня горячей./ Со знаменем этим победу мы встретим,/ Сметем тиранию, сметем палачей./ Шумит наше знамя, горит и зовет:/ В атаку, в атаку за финский народ!* [5]. Соотнесение красного знамени с огнем, который несут бойцы на освобождаемые земли, также является довольно частым приемом, использовавшимся советской пропагандой.

С мифологическими мотивами, связанными с принесением огня, тесно смыкаются мотивы, соотносящиеся с сюжетом возвращения солнца, также довольно актуальными для мифологий Евразии [7, с. 461]. При этом, естественно, враг в таких контекстах становится носителем ночи и тьмы, а Красная Армия – дня и света: *Бесится злобная банда шюцкора/ В угрюмой тюремной ночи* [5]. Враг, как и предписывается сюжетом подобных мифов, уничтожает или похищает солнце: *Солнце родины любимой/ Растоптали палачи* [5]. Функция бойцов РККА в этом случае – возвращение солнца, которое воспринимается как дар освобожденной земле: *Суоми! Мы возвратимся скоро, солнце зажжем над тобой!* [5].

Кроме того, враг может наделяться чертами, характерными для хтонических чудовищ, что позволяет придать им более устрашающий облик и в очередной раз подчеркнуть эпический характер борьбы с ним: *По отрогам финских гор/ Бродит зверь тысяченогий,/ По названию "шюцкор"* [5].

Интересным примером реализации мифологических мотивов является вошедший в сборник текст «Руна новой Калевалы». Это единственный во всех рассмотренных изданиях пример появления конкретных имен и событий реального эпоса. Этот текст является своеобразной переработкой сюжета «Калевалы», соотносящей классический эпос с событиями описываемого периода. При этом набор мотивов, реализуемых в тексте, остается примерно таким же, как и в других текстах сборника. Мы можем увидеть, например, мотив похищения солнца и огня врагом: *Окровавленные села/ Облегла такая мгла,/ Будто снова из Похьолы/ Лоухи злобная пришла./ Протянула воровато/ Черно-желтую ладонь/ И украла, как когда-то,/ Солнце, месяц и огонь* [5]. Похищенное солнце возвращают бойцы РККА, выполняя функции культурного героя: *Песней грозной и сердечной/ Славись родину свою/ И звездой пятиконечной/ Освещаешь путь в бою<...>Ты идешь в страну Суоми/ Свой народ освободить,/ Чтoб в родном, счастливом доме/ Сампо выковать опять* [5].

Очевидно, смысл включения таких элементов заключается в придании этнографической специфики произведению, поскольку посвящается оно Первому корпусу Народной армии Финляндии, соединению, формально набираемому из этнических финнов и карел. При этом, как уже отмечено, набор мотивов, реализуемых в этом тексте, в целом схож с аналогичным набором всего сборника. Своеобразной чертой текста является также прямое совмещение в тексте эпических и реальных бытовых деталей: *Старый, верный Вейнемейнен/ Держит кантеле в руках./ Он идет в простой шинели/ Рядом с другом боевым* [5], что также можно трактовать как способ внесения в текст этнографических деталей, привязывающих произведения к конкретному месту, времени и участнику событий.

Как видно из приведенных примеров, наиболее примечательными являются образы, связанные с солнцем и огнем, которые несут с собой бойцы РККА в Финляндию. Популярность этого мотива может быть объяснена, помимо собственно яркости образов и их эмоционального воздействия на адресата, конкретными условиями театра военных действий. Поскольку военные действия проходили в приполярной зоне и Заполярье зимой, в условиях полярной ночи, мотив принесения тепла и света на территорию, реально находящуюся в условиях темноты и холода, довольно корректно описывал текущую ситуацию. Кроме того, эти мотивы поддерживались и реальным взаимным географическим расположением Финляндии и Советского Союза. Такое расположение позво-

ляло подчеркнуть факт появления солнца со стороны Советского Союза – с востока. Косвенным подтверждением мысли о существенности для воплощения подобных мотивов в пропаганде сталинского периода являются наблюдения за ее поведением в период конфликта на Халхин-Голе и похода в Западную Белоруссию и Западную Украину в 1939 г. В указанных конфликтах мотивы принесения огня не встречаются даже в художественных текстах. Это можно объяснить тем, что боевые действия происходили в весенне-летний и летне-осенний периоды в умеренных широтах и пустынно-степной зоне, а значит, этот мотив не подерживался именно реальными условиями театра военных действий. Кроме того, можно отметить наличие мотивов, связанных с восходом солнца и восточным ветром в пропагандистских текстах, относящихся к военным действиям в Польше, и их отсутствие в текстах, посвященных конфликту на Халхин-Голе. Это может служить подтверждением важности взаимного географического расположения участников конфликта для реализации в пропагандистском тексте мотива восхода солнца. Одним из основных направлений работы советской пропаганды было утверждение мысли о том, что Советский Союз освобождает народ Финляндии от преступной власти, поэтому соотнесение бойца Красной Армии с культурным героем, который несет огонь и свет в Финляндию, вполне укладывалось в общую концепцию пропагандистской работы рассматриваемого периода.

При этом, несмотря на очевидное сходство между некоторыми приведенными образами и мотивами и аналогичными образами и мотивами в мифологии других народов (от древнегреческой до, например, зороастрийской), авторы текстов не дают прямых отсылок к конкретным мифам. Мифологические герои не называются по именам, действия красноармейцев не сравниваются с действиями античных героев и т. п. Единственный случай прямой отсылки к конкретным мифологическим героям – текст «Руны новой Калевалы», а такая отсылка в данном случае является, очевидно, способом очередной раз подчеркнуть специфику театра военных действий и указать на конкретное географическое пространство, на котором разворачиваются боевые действия. Во всяком случае, текстуальные данные не дают полных оснований для того, охарактеризовать как явное заимствование из конкретных мифов древнегреческого, например, цикла очевидные мифологические образы и мотивы. Кроме того, очевидно, что массовый адресат текста – боец Рабоче-крестьянской Красной армии – мог не иметь настолько глубокой общекультурной эрудиции, чтобы увидеть прямое заимствование мифоло-

гического сюжета даже в том случае, если бы мифологический герой был назван по имени. Все это дает основание предполагать в подобных случаях не просто заимствование элементов сюжета или каких-либо мифологических мотивов, а самостоятельную разработку этих элементов и мотивов советской пропагандой. Таким образом, мы, вероятно, можем предположить создание заново некоторых мифологических элементов на базе общего евразийского культурного фонда. Все это дает некоторые основания думать, что перед нами своеобразный пример конвергенции, относящийся к середине XX века.

Список литературы

1. «Правда», 21 июля 1937 г.
2. Вышинский А.Я. Судебные речи. М.: Госюриздат, 1955. 571 с.
3. Бои в Финляндии. Воспоминания участников. М.: Воениздат, 1941. 648 с.
4. Вася Теркин на фронте. Л.–М.: Искусство, 1940. 22 с.
5. Во славу Родины. Стихи и песни о Красной Армии и Военно-Морском Флоте. Л.: Гослитиздат, 1940. 180 с. [Электронный ресурс].– <http://www.aroundspb.ru/finnish/poems/poems.php> (дата обращения 24. 04. 2015).
6. Славянские древности. Этнолингвистический словарь в пяти томах / Под общ. Ред. Н.И. Толстого. М.: Международные отношения. Т. 2, 1999. 702 с.
7. Мифы народов мира. Энциклопедия в двух томах / Под ред. С.А. Токарева. М.: Советская энциклопедия. Т. 2, 1988. 720 с.

MYTHOLOGICAL IMAGES AND MOTIVES IN SOVIET PROPAGANDA DURING THE SOVIET-FINNISH WAR OF 1939–1940

Yu.S. Kostylev

The article considers some of the features of the Soviet military propaganda of the late 1930s that put it in the common Eurasian cultural and mythological context. The purpose of the study is to analyze the most striking and characteristic of mythological images and motives used by the Soviet propaganda during the Soviet-Finnish War of 1939-1940. We considered some of the most representative texts of this period to try and find there the elements of the folklore and mythology common to the peoples of Eurasia. We conclude that these texts contain direct borrowings from the myths of peoples of Eurasia that were known to the audience. In addition, the texts are likely to contain the elements of independently developed Soviet propaganda that stemmed from a kind of convergence on a common cultural basis and matched the actual conditions of the theater of operations of the Soviet-Finnish War of 1939-1940.

Keywords: political communication, image of the enemy, mythological motives, solar myth, the Soviet-Finnish war.

2.12. ОСОБЕННОСТИ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУХНИ В «КУЛИНАРНОЙ ПРОЗЕ» А. ГЕНИСА (НА МАТЕРИАЛЕ СБОРНИКА «КОЛОБОК И ДР. КУЛИНАРНЫЕ ПУТЕШЕСТВИЯ»)

© О.А. Королева

Анализируется специфика национальной кухни разных народов на материале эссеистики А. Гениса. Выявляются причины популярности «кулинарной прозы» у современного российского читателя, в том числе интерес к национальной кухне, являющейся важнейшей составляющей национальной культуры. Анализ кулинарных эссе А. Гениса позволяет определить основные компоненты структуры его произведений: представление блюд, репрезентативных для данной национальной кухни, специфичных продуктов, связанных с природной средой края, способы приготовления пищи; связующей для этих элементов становится гастрономическая рефлексия. Таким образом, основное внимание автор уделяет описанию старинных кулинарных традиций, связанных с историей формирования нации и способствующих сохранению уникальности её культуры на современном этапе.

Ключевые слова: кулинарная проза, кулинарные путешествия, национальная кухня, национальная культура, А.Генис, эссе.

Для современного общества характерен интерес к сфере питания. Свидетельство тому большое количество книг, посвященных вопросам приготовления пищи, проблеме здорового питания. Значительное внимание к данной области заметно и со стороны средств массовой информации, как в периодической печати (издания, специализирующиеся на «кулинарной тематике», либо включающие отдельные разделы, освещающие эти вопросы), так и в теле- и радиопередачах, представляющих различного рода «кулинарные шоу», гастрономические конкурсы, ток – шоу с обсуждением принципов правильного питания. Таким образом, на современном этапе пища воспринимается не только как «способ удовлетворения биологической потребности, но и как феномен культуры» [1, с. 4].

Восприятие пищи как одной из составляющих культуры определенного народа происходит уже во второй половине XIX вв. в работах преимущественно исторического и этнографического характера. Новый этап в исследовании пищи был предложен структуралистами в 1960–1970-е годы. К. Леви-Стросс, Р. Барт рассматривают пищу как специфический культурный код. В трудах структуралистов был предложен новый инструментарий для исследований вопроса о пище в её соотноше-

нии с культурной традицией. Работы историков, этнологов, культурологов, филологов, психологов 1980-х–1990-х, разрабатывающих вопрос о пище как феномене культуры, показали, что анализ гастрономической культуры требует комплексного подхода. Вопрос об этом поднимается и отечественными исследователями, например, И.В. Сохань в статье «Как исследовать гастрономическое? К вопросу о дефинициях и подходах» выделяет ряд научных подходов для исследований в этой сфере (философский, этнографический, исторический, психоаналитический, культурологический, антропологический, социологический, политологический) [2]. В конце XX века за рубежом сформировалось специальное направление food studies, объединяющее представителей разных наук, их цель – комплексное междисциплинарное исследование феномена пищи. Наблюдаемый интерес к сфере питания неслучаен. Исследование гастрономической культуры способствует лучшему пониманию языка иного сообщества, дает возможность раскрыть особенности национальной ментальности. О важности, но одновременно и трудности этой задачи, писал в статье «О психосоциологии питания» Р. Барт: «Национальная кухня остается "невидимой" для тех, кому она своя. Собственные вкусовые привычки кажутся слишком самоочевидными, естественными, не требующими объяснений» [3, с. 199].

В России отношение к еде как форме репрезентации культуры оформляется в 2000-е годы. Как справедливо отмечает Е.В. Литовская: «Еда перестает быть только средством насыщения. Она позиционирована как часть культуры, нуждающаяся в целенаправленном освоении, и как средство самовыражения» [4, с. 222]. В связи с этим закономерно появление на российском книжном рынке отдельного сегмента произведений, так называемой «кулинарной прозы» или food stories. О популярности литературы такого рода свидетельствует наличие тематических подборок в издательствах и книжных интернет-магазинах: «Кулинарные книги. Кулинарная проза» (издательство «Корпус»); «Кулинарные страсти» (издательство «Амфора»); «Кулинарная проза – лучшие книги», «Размышления у плиты» (интернет-магазин «Livelib»). Значительная часть произведений «кулинарной прозы» представляет не просто кулинарные рецепты и рассказы о случаях из жизни, размышления автора, связанные с едой, но отражение той или иной национальной кулинарной традиции, рассказ о национальных блюдах и вкусовых предпочтениях народов разных стран (например, П. Вайль, А. Генис «Русская кухня в изгнании», Е. Костюкович «Вкус итальянского счастья», Э. Бурден «Вокруг света. В поисках совершенной еды»,

П. Ричардсон «Испания. Поздний обед», В. Похлебкин «Из истории русской кулинарной культуры», Ф. Данлоп «Китай: суп из акульего плавника»).

Национальная кухня – создание эпохи Нового времени, она возникает, когда складываются национальные государства, и репрезентирует национальную культуру и идентичность. Но перед современным мировым сообществом в условиях глобализации, напротив, встает проблема поиска национальной идентичности. Нарушение этнических границ, интеграция разных национальных сообществ, стимулируют интерес к культуре других наций, но эти же факторы диктуют необходимость сохранения своей аутентичности, определения своей цивилизационной и культурной идентичности. Интерес к своей национальной кухне, к кулинарным традициям того или иного народа – один из путей преодоления кризиса идентичности, ведь, как отмечают авторы книги «Итальянская кухня. История одной культуры», представления о национальной самобытности складываются только при соприкосновении с другой культурой» [5, с. 9]. Другая причина интереса современного российского читателя к вопросам национальной традиции в кулинарии связана уже с процессами, происходящими внутри страны во времена Советского Союза и после его распада. Анализируя формирование российской национальной кухни и в частности послереволюционный этап, М.В. Капкан отмечает, что «Советская идея интернациональности привела к упразднению национальной кухни как репрезентанта национальной культуры <...> Современная российская культура заново осмысляет суть национальной кухни. Разворачиваются дискуссии, участники которых – публицисты, теоретики и практики гастрономии – стремятся теоретически осмыслить феномен русской национальной кухни. В практике ресторанного дела происходит обращение к традиционным «русским» рецептам. Все эти явления свидетельствуют о новом этапе конструирования» [6, с. 25].

Прежде чем приступить к анализу выбранного произведения, рассмотрим понятия «национальная кухня» и «гастрономическая культура». В своем диссертационном исследовании М.В. Капкан предлагает следующие определения: «Гастрономическая культура – культурно-специфическая система норм, принципов и образцов, воплощающаяся в (а) способах приготовления пищи, (б) наборе принятых в данной культуре продуктов и их сочетаниях, (в) практике потребления пищи, а также (г) рефлексии над процессами приготовления и принятия пищи... Возникновение гастрономической культуры обусловлено совместным

влиянием природных и социально-экономических факторов» [1, с. 9]. Национальная кухня, возникающая в период Нового времени во время формирования национальных государств, рассматривается как одна из форм репрезентации гастрономической культуры в контексте формирования конструкта «национальная культура» [1, с. 16]. Объектом нашего исследования является произведение, относящееся к кулинарной прозе и посвященное описанию кухни разных народов мира, это книга Александра Гениса «Колобок и др. Кулинарные путешествия». Книга включает четыре раздела: 1) Кулинарные путешествия; 2) Гастрономические этюды; 3) Красный хлеб; 4) Кухонный блог. Именно эссеистика, включенная в первый раздел наиболее полно раскрывает особенности национальной кухни разных народов, её связь с историей страны, природными условиями, об это свидетельствует и предисловие автора: *Ведь только кулинария умеет собрать все особенности национальной культуры за одним – обеденным – столом, чтобы поведать посторонним свою интимную историю* [7, с. 12]. *Чужая еда всегда осмысленна – уже потому, что непривычна. Появляясь на столе, как на арене, чужеземные блюда представляют не только себя, но и породившую их историю с географией. Кухня каждой страны связывает местную природу с локальной культурой в гордиев узел* [7, с. 13]. О своеобразии гастрономической культуры той или иной страны отчасти свидетельствует уже семантика названия главы, например, «Индия. Острый край», «Новая Англия. Труженики моря», «Южная Америка. Танго с говядиной», «Россия. На родине щей», «Украина. Барокко борща», «Швейцария. Кухня четырех стихий», «Япония. Архипелаг земноводных» [7].

Всего раздел «Кулинарные путешествия» включает двадцать пять эссе. Характеризуя национальную кулинарную традицию, автор обращает внимание на определенные факторы, поэтому структура каждого эссе включает ряд однотипных компонентов. Так как в каждой национальной кухне есть блюда, которые считаются репрезентативными для данной гастрономической культуры, то автор особое внимание уделяет именно этому аспекту. Например, в эссе, посвященном итальянской кухне, выделяется такое блюдо, как паста, в австрийском меню – венский шницель, душой украинской кухни являются борщ и вареники, а русской – суп: *Настоящая русская кухня начинается – а часто и кончается – первым. Суп – не обязательно свой, но всегда, кроме крошки, безжалостно горячий – составляет главный соблазн вдумчивого обеда. Требуя труда и умения, он все еще стоит у порога дорогих ресторанов, лишь избирательно доверяющих национальному меню. Между тем рус-*

ский суп, щедро приготовленный, разумно поданный и справедливо прославленный, заслуживает всемирного признания. Его главная черта – кислая среда, попав в которую любой ингредиент приобретает безошибочно славянский мягкий, но пряный привкус [7, с. 180].

Определяющими для любой национальной кухни являются продукты, специфические для конкретной местности и влияющие в свою очередь на своеобразие блюд и способы их приготовления. Характеризуя своеобразие турецкого стола, автор обращает внимание на предпочтения турками баранины, их страсть к баклажанам, а также рыбные блюда, отличающие их стол от общевосточного *Чрезвычайно приятному отличию от общевосточного турецкий стол обязан трем морям, щедро омывающим страну. Отсюда – рыба: от анчоусов, которых здесь так понятно зовут хамсой, до черноморского осетра, поставляющего очень недурную черную икру [7, с. 23].* Причем, перечисляя характерные продукты, А. Генис показывает их обусловленность географическим положением и природно-климатическими условиями. Так, рассказывая о кухне Японии, автор пишет: *зато море – нива Японии, поэтому лучшая часть японского обеда живет под водой. Вписавшись в среду, как акулы, японцы знают об океане не меньше их. Я убедился в этом, попав в предрассветный час на бескрайний, как столичный аэродром, рыбный базар Токио. Чтобы выловить, опознать и полюбить всех тварей, которыми здесь торгуют, нужен тысячелетний опыт земноводной жизни [7, с. 44].*

Определяя гастрономическую культуру, М.В. Капкан, обращает внимание и на такой способ её воплощения, как технология приготовления пищи. В эссе А. Гениса технология приготовления пищи является одной из основных характеристик при описании национальной кухни, при этом автор обращает внимание на кухонную утварь, на вкусовые приоритеты и собственно рецепты приготовления национальных блюд. Например, любимое устройство марокканских поваров, таджин, *хотя и напоминает архитектурой минареты, состоит в близком родстве с нашим горшком...Керамическая утварь хороша тем, что мясо в глиняной посуде не варится, не тушится, а нежится на легком жаре достаточно долго (скажем – день), чтобы перенять всю прелесть окружающей его среды. В Марокко ее составляет головоломный набор пряностей: кориандр, фенхель с нерезким анисовым ароматом, имбирь, тмин, а главное – высушенный лимон, придающий здешним блюдам французиствующую изысканность [7, с. 59].* Характеризуя тайскую кухню как пряную, автор описывает главный инструмент тайского повара –

ступку, где растираются все эти непривычные и обильные пряности. Наиболее национальная из них – лимонная трава. Похожая на пересошие стрелки лука, она всему придает задумчивый аромат лежалых цитрусов. Все остальное не поддается описанию. Обычно блюдо включает два десятка ингредиентов, и повар редко успокаивается, пока не использует их все [7, с. 86].

Кроме вышеперечисленных составляющих (способы приготовления пищи, набор принятых в данной культуре продуктов и их сочетания) важнейшим элементом гастрономической культуры является рефлексия над процессами приготовления и принятия пищи. «Содержание данного элемента составляют представления о том, что есть пища, каково ее место в жизни человека и общества, что такое национальная пища. Гастрономическая рефлексия одновременно определяет границы того поля, внутри которого формируются гастрономические стратегии производства и потребления, и основные правила построения этих стратегий» [1, с. 14]. При описании китайской кухни, автор эссе размышляет о сложности её рецептов, их философском осмыслении, соединении начал инь и янь, а также о взаимосвязи состава еды и религии, считая человека не отдельной особью, а соединением мужчины с женщиной, китайцы и в еде строго следят за равноправием полов. Поэтому, скажем, рис нельзя поливать соевым соусом: и тот и другой представляет мужское начало ян. Каждое добравшееся до стола блюдо не считается законченным, пока в нем не соберутся все пять вкусовых ощущений – острое, кислое, соленое, горькое и сладкое [7, с. 73]. В Японии автор отмечает эстетическую составляющую приема еды, особое внимание к сервировке стола, индийская трапеза связана с религиозными обычаями: индусы в еде безмерно осторожны. Толкуя метаболизм напрямую, они считают: ты есть то, что ты ешь. Всегда помня об этом, в Индии строят свое тело с тем же трепетом, что христиане – душу. Ведь предписывают мудрым питаться пресным, храбрым – острым, ленивым – мясом. Низшие касты не должны даже видеть того, что едят высшие. Боясь осквернить еду, повар не смеет ничего пробовать» [7, с. 98].

Наиболее ярко этническая специфика проявляется в праздничном меню, обрядовой пище. Ведь национальная кухня воспроизводится не только в повседневной гастрономической практике, но включает традиционные блюда, которые обязательно сопровождают ритуальные обряды, национальные праздники, встречи с межнациональным общением. В заключительной части эссе о Шотландии автор говорит о главной

роскоши архаической кухни Шотландии – хаггисе (бараний желудок, начиненный овсом с потрохами), которую она (Шотландия) приберегает для крупнейшего национального праздника – дня рождения Роберта Бёрнса. Особенно часто обрядовая пища сохраняется в рамках календарных праздников. Например, рассказывая о кухне Нового Орлеана, А. Генис описывает праздник Пасхи и главное угощение на нем: *столь же традиционно, как сам карнавал, его ритуальное лакомство. Это – разноцветный крендель с корицей, который называют пирогом трех королей, точнее – волхвов, принесших со всех концов света дары новорожденному Иисусу. Маленькую фигурку Христа-младенца запекают в тесто. Тот, кому она достанется, должен в следующий карнавал угостить друзей обедом, обязательно включающим яства лучшей в Америке кухни* [7, с. 162].

Создание национальной кухни связано с социальными и культурными процессами, протекающими при формировании такого государственного образования, как национальное государство. В основе механизма конструирования национальной кухни лежат два взаимосвязанных процесса – интеграция и дифференциация [1, с. 16]. Интеграция обусловлена постепенным нивелированием внутрикультурных отличий, что означает объединение гастрономических традиций разных регионов и восприятие гастрономической культуры национального государства как единое целое. Этот фактор отмечается и Александром Генисом при описании национальной кухни, например, австрийской: *империю Габсбургов называли лоскутной, на самом деле она была всеядной. Вена, как Нью-Йорк, свезла к себе все рецепты, но – в отличие от него – она сумела соединить их в кулинарное чудо, которым наслаждалась не меньше, чем Моцартом. Сплавив немецкое со славянским и итальянское с венгерским, имперская кухня привела все чужое к одному бархатному, как дородные венские театры, знаменателю* [7, с. 66]; мексиканской: *в здешней кухне скрестились традиции четырех культур и трех империй* [7, с. 106]. Кроме интеграции по горизонтали существует и интеграция по вертикали, связанная с преодолением оппозиции «народной» или «крестьянской», традиционной и «ученой», «высокой» кухни, кухни высшего сословия, ориентированной на новизну и профессиональный подход. Так, описывая разнообразие рыбного стола Португалии, автор кулинарных эссе особо выделяет сушеную соленую треску бакалао: *еда матросов и бедняков, сушеная треска стала национальным символом, не признающим социальных барьеров. Португальцы знают 365 (на каждый день невисокосного года) способов приготовления бакалао* [7,

с. 35]. Вспоминая времена золотой лихорадки в Сан-Франциско, писатель размышляет о своеобразии местного хлеба: *дело в том, что, замешивая хлеб, старатели делились друг с другом закваской. Так – из рук в руки – она добралась с приисков до наших дней, чтобы прославить город знаменитым кислым хлебом – sour dough* [7, с. 53]. Таким образом, отождествление национальной кухни с народной способствует сохранению традиций, а переосмысление рецептов, включению их в современные кулинарные практики.

Книга А. Гениса, относящаяся к жанру «кулинарной прозы», включает эссе, объединенные темой путешествия по странам мира и знакомством с их национальной кухней. Обязательными компонентами каждого эссе являются представление блюд, репрезентативных для данной национальной кухни, специфичных продуктов, связанных с природной средой края, способы приготовления пищи. Связующей для этих элементов становится гастрономическая рефлексия, отражающая осмысление процесса еды, её связь с религиозными традициями, философскими идеями. Но национальная кухня – это не статический конструкт, её специфика во многом обусловлена историей формирования нации, и автор основное внимание уделяет именно традиционным блюдам, продуктам местного происхождения, старинным технологиям приготовления пищи, представляя их в качестве основных, базовых для кухни каждого народа. Такая обращенность к традиции неслучайна, как замечает А. Генис: *Мы – то, что мы едим. Не только в физиологическом смысле, но и в культурном. Каждое старинное народное блюдо – аббревиатура всей национальной культуры. Поэтому так болезненна унификация гастрономических привычек. Иногда она угрожает самому существованию самобытной культуры* [7, с. 218], поэтому нужно сохранять уникальную национальную кухню, являющуюся отражением национальной культуры страны.

Список литературы

1. Капкан М.В. Феномен гастрономической культуры. Автореферат дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург: Уральский государственный университет им. А. М. Горького, 2010. 26 с.
2. Сохань И.В. Как исследовать гастрономическое? К вопросу о дефинициях и подходах // Вестник Томского государственного университета. 2013. № 1 (9). С. 99–109.
3. Барт Р. К психосоциологии питания // Система Моды. Статьи по семиотике культуры. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. С. 366–378.

4. Литовская Е.В. Книги о еде как тематическая разновидность современной российской словесности // Сб. материалов пятой Международной научно-методической конференции «Литература в контексте современности, Челябинск, 12-13 мая 2011 г. С. 222–225.
5. Капатти А., Монтанари М. Итальянская кухня. История одной культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 480 с.
6. Капкан М.В. Национальная кухня как элемент национальной культуры России: динамика исторических изменений в XIX–XXвв. // Человек в мире культуры. 2013. № 3. С. 15–25.
7. Генис А. Колобок и др. Кулинарные путешествия. М.: Астрель, 2010. 416 с.

**NATIONAL KITCHEN FEATURES THE «CULINARY PROSE»
A. GENIS (BASED ON THE COLLECTOR
«GINGERBREAD MAN AND DR. CULINARU JORNEY»)**

O.A. Koroleva

The article analyzes the specifics of the national cuisine of different nations on the material essays A. Genis. The reasons of the popularity of "culinary prose" in modern Russian reader, including an interest in the national cuisine is an important part of national culture. Analysis of culinary essays A. Genis defines the basic components of the structure of his works: presentation of dishes *reprezintativnyh* for this cuisine specific products associated with the natural environment region, cooking methods, the binding of these elements becomes a gastronomic reflection. In this way, the main attention is paid to the description of ancient culinary traditions connected with the history of nation-building and contributing to the keeping of the uniqueness of its culture at the present stage.

Keywords: culinary prose, culinary travel, national cuisine, national culture, A.Genis, essay.

**2.13. РЕМИФОЛОГИЗАЦИЯ СЮЖЕТА О ВАМПИРАХ
В РОМАНАХ В. ПЕЛЕВИНА
«EMPIRE “V”» И «БЭТМАН АПОЛЛО»**

© *О.Ю. Осьмухина*

Анализируется процесс ремифологизации сюжетов о вампирах в творчестве В. Пелевина. Автор использовал сравнительно-исторический и целостный метод анализа литературного произведения. Установлено, что Пелевин максимально привлекает мифологический контекст разных традиций. Это европейские мифы о вампирах, роман Б. Стокера, традиции учения буддизма. Все это писатель переосмысливает посредством пародии и иронии. В целях разрушения мифа

Пелевин обращается к сюжетам комиксов и кино. У Пелевина Бэтман Аполло, как и супергерой комиксов, имеет предысторию, возможность существовать вне времени, а также наделен особыми способностями и выполняет «подвиги» на благо человечества. Он становится демиургом в мире вампиров. Образ Дракулы у Пелевина, как и в романе Б. Стокера, романтизирован. Но он не олицетворяет зло, а превращается в мученика, носителя добра и истины.

Ключевые слова: В. Пелевин, роман, миф, сюжет, мотив.

Нам уже приходилось отмечать актуальность для постмодернистской прозы художественного преобразования исходного мифологического материала (античного, христианского и т.д.) в мифопоэтические элементы авторского текста, приводящее к созданию вполне конкретного авторского неомифа [1, с. 228-230], характерное для творчества многих отечественных прозаиков – П. Крусанова, Дм. Липскерова, М. Шишкина. В романах В. Пелевина последних лет мифологические образы и символы чаще всего выворачиваются наизнанку, пародийно переосмысливаются, что приводит к ремифологизации известных сюжетов. Так, в романах «Empire –V» и «Бэтман Аполло» с целью сатирического переосмысления современной реальности, размышления о «вечных», бытийных проблемах прозаик обыгрывает и ремифологизирует известные образы и мотивы. Прежде всего – устоявшуюся «вампириологическую» традицию и миф о графе Дракуле.

«Empire –V» с подзаголовком «Повесть о настоящем сверхчеловеке», пародирующим «антигламурный» минаевский «Duxless», предлагает «Пятую империю» – анонимную диктатуру, поддерживаемую вампирами и халдеями. Сам писатель исчерпывающе разъясняет: *«Это всемирный режим анонимной диктатуры, который называют «пятым», чтобы не путать с Третьим рейхом нацизма и Четвертым Римом глобализма... Это гуманная эпоха Vampir Rule, вселенской империи вампиров»* [2, с. 273]. Уже заглавие романа в русском эквиваленте намекает на очевидную перестановку букв «Ампир В» – «Вампир», что ориентирует на описание в тексте «империи вампиров», которая, однако, как и образ вампира, принципиально отличается от традиционных трактовок.

Оговоримся, что вампиры присутствуют практически в каждой мифологии. Так, в славянской фольклорной традиции присутствует упырь – мертвец, нападающий на людей и животных. По ночам упырь встает из могилы и в облике налитого кровью мертвеца или зооморфного существа убивает людей и животных, реже высасывает кровь, после чего жертва погибает или сама может стать упырем. Восточнославянские поверья об упырях во многом напоминают общеевропейские пред-

ставления о вампирах, но и отличаются от них существенными признаками: упыря от вампира отличает происхождение, а также способы нанесения вреда людям. В европейской же традиции более распространен образ вампира, «мертвеца, по ночам встающего из могилы или являющегося в облике летучей мыши, сосущего кровь у спящих людей, насылающего кошмары. Вампирами становились «нечистые» покойники – преступники, самоубийцы, умершие преждевременной смертью и погибшие от укусов вампира. Считалось, что их тела не разлагались в могилах, и прекратить их злодеяния можно было вбив в тело вампира осиновый кол, обезглавить его и т.д. Оберегами против вампиров служили также чеснок, железо, колокольный звон и др.» [6, с. 212]. Вампир – существо относительно бессмертное: он не стареет, но его можно убить.

Примечательно, что в художественной словесности исключительное влияние в популяризации «вампирского мифа» принадлежит Б. Стокеру, который в романе «Дракула» предложил его романтизированный вариант: главный герой Дракула – существо отнюдь не злобное и примитивное, но раздавленное судьбой и не имеющее «исхода». Дракула в романе Стокера, не сломавшись под тяжестью обстоятельств и не надеясь ни на кого, бросает вызов высшим силам, которые не помогли ему в нужный момент, и становится исчадием ада, холодным и равнодушным существом, вставшим на тропу мести [см.: 4, с. 269–272]. Стокер использует традиционные поверья касательно образа вампира вкладывая их в уста профессора Ван Хелсинга, тем самым давая полную характеристику одной из сторон существования данного существа: *Просто от старости он не умрет; он будет процветать там, где сможет упиваться кровью живых <...> иная пища не по нему. <...> Он не отбрасывает тени, его не отражают зеркала; сила его руки равняется силе многих. <...> Он умеет превращаться в волка; он может обратиться в летучую мышь. <...> Он может облекать себя туманом, но туман он может создавать только вокруг себя. Он ходит с лунными лучами; он способен уменьшаться в размерах. <...> Он не может идти куда вздумает; он все же связан некоторыми законами нашей жизни. Он не может поначалу войти никуда – лишь по зову кого-то из домочадцев, но потом он волен приходить когда пожелает. Сила его, как и прочей нежити, оставляет его с наступлением дня. <...> Находясь не в том месте, с которым он связан, превращаться он способен только в полдень или на рассвете и закате. <...> Есть предметы, которые лишают его силы: уже известный нам чеснок, а также освященные предметы,*

например, это распятие, находящееся все время с нами. <...> Ветка шиповника на гробе не даст ему вылезти; если выстрелить в гроб священной пулей, это убьет его и он будет мертв по-настоящему; кол и отделение головы тоже приносят покой, что мы видели своими глазами [5, с. 254–255]. Кроме этого, Стокер упоминает, что это мертвец, встающий по ночам из своего гроба в поисках пищи: Там в одном из больших ящичков, которых было всего пятьдесят штук, на груди свежей земли лежал граф! Он или был мертв, или спал, я не мог понять – открытые застывшие глаза, но без стеклянного мертвенного блеска, в щеках угадывалось живое тепло, несмотря на всю их бледность, а губы рдели, как всегда. Но лежал он неподвижно, ни пульса, ни дыхания, ни биения сердца. Я наклонился к нему, стараясь найти какой-нибудь признак жизни, но тщетно [5, с. 64]. Но в то же время его Дракула – герой трагический, наделенный больной душой и лишенный смысла жизни.

В. Пелевин не просто переосмысливает, но ремифологизирует известные сюжеты о вампирах. Вампиры в его романах – отнюдь не страшные существа из легенд с постоянной жаждой крови и не стоке-ровские «романтические» герои, это интеллектуально развитые хозяева жизни, выстраивающие систему управления людьми посредством «гламура» и «дискурса». Они носят имена богов, чем подчеркивается их отстраненность от мира людей и избранность, «исключительность» как высшей расы, в отличие от мифов, где вампиры это зловещие мертвецы, не нашедшие покой. Кроме того, героям Пелевина помогают адаптироваться в новой среде боевое искусство вампиров и курс любовного мастерства. Причем первое имеет свои отличительные признаки: вампиры изобрели так называемую конфету смерти, которая преумножает силы и навыки того, кто ее съест, но она бесполезна без воинского духа, который представляет собой последовательность из пяти вздохов. Помимо этого следует воспользоваться ею в тот момент, когда вампир применит самый подлый прием. Что касается любви, то настоящей близости между вампиром и человеком никогда не может быть. Вампиры у Пелевина никогда не употребляют слово «кровь» в своем лексиконе, поскольку это считается дурным тоном, оскорбительным для вампира. Обычно они заменяют его на «красную жидкость»: – «Когда сосет кровь». – Фу. Запомни, Рама, мы так не говорим. Мало того что это вульгарно, это может оскорбить чувства некоторых вампиров <...> Вампиры говорят «время дегустации» [2, с. 51].

Если вампиры пьют кровь живых людей, то вампирам Пелевина это не нужно: *Вампиры ели обычную человеческую пищу. <...> Мы ходили в*

средней руки ресторан на Садовой, где ели суши [2, с. 105], кровь они используют с целью изъятия фактов и воспоминаний из жизни человека для своих целей. Жажда у них возникает к другому явлению – баблосу – то, что выделяют люди на основе своих эмоций: *Баблос – это священный напиток, который делает вампиров богами* [2, с. 252].

Вампиры у Пелевина не скрывают от людей факт своего существования рядом с ними, в отличие от мифологических персонажей. Более того, большую часть информации они сами запускают в мир в виде сказок и фильмов. Вампиры у всех на виду, но никому нет до них дела, потому что все считают их выдумкой, благодаря чему они спокойно правят миром и считают себя высшей кастой. При этом на вопросы Рамы об отрицательной сущности вампиров старшие из них утверждают, что все это не более чем ложь: *Люди по непонятной причине считают себя носителями добра и света. А вампиров полагают мрачным порождением зла <...> Человек – это самый жуткий и бессмысленный убийца на Земле. <...> все представления людей о вампирах ложны. Мы совсем не те злобные монстры, какими нас изображают* [2, с. 47–48]. Вампирам выгодно такое отношение к себе, поскольку *это скрывает истинное положение дел. В тоже время им не чуждо думать о людях с некоторой долей заботы: Мы вывели людей <...>. Поэтому мы должны любить и жалеть их. Такими, какие они есть. Кроме нас их не пожалеет никто* [2, с. 83]. По Пелевину люди – лишь организмы, существующие для производства денег, отдающие этому всю свою энергию, все свои мысли и стремления. Люди низменны и примитивны, что позволяет вампирам вдоволь пользоваться их «ресурсами»: *вампиры считают людей чем-то вроде дойного скота, специально выведенного, чтобы служить источником пищи* [2, с. 104].

Прозаик, правда, наделяет своих героев способностью к трансформации (превращение в летучую мышь), которая перекликается и со стоковой трактовкой образа вампира, и с некоторыми фольклорными поверьями об упырях. При этом божество вампиров у Пелевина отличается от традиционного образа Дракулы: если последний является живым мертвецом, способным превращаться в летучую мышь, который, по сути, богом не является, то у Пелевина это большое тело летучей мыши с головой женщины, вырабатывающее баблос и осуществляющее контроль над вампирами. Богиня Иштар, или Великая Мышь, когда-то совершившая преступление, была сослана на Землю, где и создала вампиров: *Вампиры с самого начала были избранными существами, которые помогали Великой Мыши. Они должны были найти смысл творения и*

объяснить Великой Мыши, зачем она создала мир. Но этого им не удалось <...>. Тогда вампиры решили хотя бы комфортабельно устроиться в этом мире и вывели людей, создав ум «Б» [2, с. 327].

Вампиры у Пелевина представляют целую систему. Существует особый ритуал, именуемый «капустником», когда юного вампира принимают в «свой круг» – он должен укусить одного из халдеев (человеческие слуги вампиров, которые контролируют простых людей), чтобы продолжала существовать древняя связь хозяев и прислуги: *Хитрые и бесчеловечные существа устраивают вечеринку, где убеждают друга друга в том, что они простодушные добряки, которым не чуждо ничто человеческое <...> Они (халдеи) должны заново убедиться, что ничего не могут от нас скрыть [2, с. 203, с. 214].* Существует особая «красная церемония», на которой выдают каплю баблоса, чтобы показать вампирам, что богиня помнит о своих помощниках. Вампирам свойственно облачаться в черные одежды, висеть в хамлете вниз головой в позе летучей мыши: *Когда вампиру нужно быстро восстановить силы и сосредоточиться, это лучший метод [2, с. 165].*

В романе «Бэтман Аполло» продолжается история восхождения Рама по «карьерной лестнице» в мире вампиров. Теперь он Кавалер ночи, доверенное лицо Иштар. Он проходит курсы посвящения в нырляшки (undead – высшая каста среди вампиров), тем самым добавляя к своему статусу еще больше влияния. Все это происходит в замке главного вампира, чье имя находится под запретом, по крайней мере, у российских вампиров, графа Дракулы. Вскоре Рама знакомится и с верховным судьей и богом над всеми вампирами – Бэтманом Аполло – и получает возможность занять самое привилегированное место во всей вампирской иерархии.

Очевидна «иерархия», выстраиваемая Пелевиным в «империи» вампиров. В «божественном» пантеоне высшую ступень занимает Иштар, создавшая вампиров и являющаяся вершиной социальной лестницы, затем стоит Бэтман, который осуществляет суд над вампирами, преступившими закон, и в тоже время он правит миром, выдавая отдельной стране «план» жизни в виде Ацтланского календаря; выше всех находится граф Дракула, который «дает» возможность, общаясь в лимбо с анимограммами, узнать то, что скрыто от других глаз. При этом у графа Дракулы в интерпретации В. Пелевина есть ряд сходных черт с Дракулой Б. Стокера: соответствие своему титулу, аристократические манеры при общении с гостями, образованность. Но если Дракула Стокера лишь внешне спокоен, а при первом отклонении от его планов, показывает

свое истинное лицо демона, то Дракула Пелевина – это некий оппозиционер в сфере вампирской индустрии, который нашел путь к облегчению страданий – как человеческих, так и вампирских. Он философ, открывший тайну гармонии и указавший дорогу к ней. Его не держат земные дела, и поэтому он спокоен.

Таким образом, В. Пелевин, ремифологизирует образ вампиромученика, приписывая ему специфические черты: философствование, углубленное знание жизни, буддистскую наполненность, тем самым вновь демонстрируя читателю, что каждый текст – есть сугубо личностное, субъективное, впечатление. Создавая образы вампиров, В. Пелевин привлекает не только мифологические контексты: вторая часть имени Бэтмана Аполло, с одной стороны, отсылает к названию театра в Гарлеме, особенностью которого было неизменное присутствие *палача – человек с метлой, который сметал исполнителей со сцены, если аудитория их просила удалить* [7, с. 40]. И Бэтман, действительно, выполняет функцию «чистильщика», «убирая» неугодных и провинившихся. С другой стороны, отсылает к названию американских космических кораблей и американской программы НАСА полетов на Луну. В контексте романа «Омон Ра», а также активизировавшейся в последние десятилетия дискуссии по поводу фикциональности прилунения американских космических кораблей, сущность Бэтмана, по всей вероятности, сводится к его иллюзорности, симулянтности, что в свою очередь отсылает к образу Бэтмана как героя комиксов. Общеизвестно, что это супергерой, живущий в вымышленном городе Готэм-сити, являющемся вечной квинтэссенцией современного западного (американского) общества, причем за маской черного мстителя скрывается Брюс Уэйн, миллионер-промышленник, плейбой и филантроп. После того, как у него на глазах были убиты его родители, он занялся тренировкой своего тела и духа до полного совершенства, изобрел костюм и принялся бороться с преступниками. Уэйн (Бэтман) сам себя делает супергероем, используя неограниченные финансовые возможности, ум, технику и физическую силу. Для Пелевина принципиально важны не просто сверхспособности Бэтмана как образа супергероя, растиражированного кинематографом, но его сущность – он человек-летучая мышь. Последняя составляющая позволяет придать дополнительное – мифологическое – измерение облику Бэтмана Аполло: равно как и мифический персонаж, он имеет предысторию, возможность существовать вне времени, наделен особыми способностями и выполняет некие «подвиги» на благо всего человечества, но при этом у Пелевина он становится героем-демиургом в мире вампиров.

И наконец, дополнительный историко-культурный штрих, несомненно, прозаиком учтенный: в 2005 г. студия Warner Bros. выпустила полнометражный мультфильм «Бэтмен против Дракулы», изображающий противостояние двух известных персонажей. Пелевин буквально реализовывает подобное противостояние героев в одной из сюжетных линий романа, но вновь несколько переосмысливает «претекст»: если традиционно Бэтман и Дракула олицетворяют соответственно добро и зло, то у Пелевина подобное разграничение «снимается», напротив – Дракула становится воплощенным мучеником, носителем добра и истины.

Список литературы

1. Осьмухина О. Ю. Мифопоэтическое пространство отечественного романа рубежа XX–XXI вв. (на материале прозы В. Пелевина и Д. Липскерова) // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 2013. № 4 (2). С. 228–230.
2. Пелевин В. О. Empire «V»: Повесть о настоящем сверхчеловеке. М.: Эксмо, 2013. 416 с.
3. Пелевин В. О. Бэтман Аполло: роман. М.: Эксмо, 2013. 512 с.
4. Сазонова З. Н. Тема вампиризма в современном русском фэнтези: происхождение и своеобразие // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Н. Новгород: Изд-во ННГУ им. Н. И, Лобачевского, 2013. № 1. Ч. 2. С. 269–272.
5. Стокер Б. Дракула: Романы [пер. с англ. Н. Сандровой, Н. Докучаевой]. М.: Эскимо, 2007. 608 с.
6. Токарев С. А. Мифы народов мира: в 2 т. М.: 1980. Т. 2. 719 с.
7. Jackson, Kenneth T. Apollo Theater // The Encyclopedia of New York City. Yale: University Press, 1992. P. 40.

REMIFOLOGIZATION OF THE VAMPIRES STORY IN THE NOVELS OF THE V. PELEVIN “EMPIRE V” AND “BATMAN APOLLO”

O.Yu. Osmukhina

This article analyzes the process of remifologization stories about vampires in the novels of V. Pelevin. The author of the article used the comparative-historical and holistic method of analysis of a literary work. Found that most attracts mythological context Pelevins different traditions. There are European myths of vampires, Roman b. Stoker, the tradition of the teachings of Buddhism. All this writer reinvents through parody and irony. To destroy the myth of Pelevin refers to subjects of comics and movies. The Batman Apollo of Pelevin's as superhero comics has the backstory, the ability to exist outside of time and also has special abilities and perform "heroic deeds" for the benefit of mankind. He becomes the demiurge in the world of vam-

pires. Image of Dracula by Pelevin, as in the novel by b. Stoker, is a romantic. But he's not evil and becomes a media martyr, goodness and truth.

Keywords: V. Pelevin, novel, myth, motive, plot.

2.14. ОСМЫСЛЕНИЕ ФИЛОСОФСКИХ ИДЕЙ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО В РОМАНЕ ДЖ. КУТЗЕЕ «ОСЕНЬ В ПЕТЕРБУРГЕ»

© *Е.В. Широкова*

Рассматривается вопрос о трансформации и переосмыслении философских идей Ф.М. Достоевского в романе Дж. Кутзее «Осень в Петербурге», в частности речь идет о снятии проблемы «двойничества» через иронию / творчество. Цель работы – показать, как отражены основные идеи Достоевского в романе Кутзее «Осень в Петербурге». Методы сравнительного, интертекстуального и лейтмотивного анализов привели к выводам о том, что, обращаясь к широкому литературному контексту, включающему аллюзии на работы Достоевского, Дж. Кутзее ставит центральным вопросом вопрос о творчестве и особенностях рефлексии писателя. Находя свой способ познания мира близким Достоевскому, автор романа «Осень в Петербурге» говорит о возможном решении проблемы дисгармоничного, расколотого видения мира.

Ключевые слова: философские идеи, творчество, ирония, игра.

Творчество Достоевского всегда являлось объектом рефлексии многих философов и писателей XX века. Не стал исключением и Дж. Кутзее, современный англоязычный писатель, родившийся в ЮАР. В 1994 году он написал роман «Осень в Петербурге», в оригинале «The Master of Petersburg», позднее этот роман был переведён на русский язык и напечатан в 1999 году в журнале «Иностранная литература», а затем вышел отдельной книгой.

В этом романе Кутзее делает главным героем знаменитого русского писателя XIX века Ф.М. Достоевского. Сам выбор не случаен: Дж. Кутзее всегда интересовала граница между творчеством и жизнью, которая, по мнению многих исследователей творчества Достоевского, так неразличима была для русского писателя.

В 2003 году Кутзее получил Нобелевскую премию и вместо речи прочитал рассказ, странную символическую сказку «Он и Его Человек» о Робинзоне Крузо и Даниэле Дефо. В ней шла речь о двойниках: о персонаже и его создателе, о бессознательном «Я» и деятельной, практичной мысли; о том, как они близки, но не могут встретиться. «Сейчас

вы видите Дж.М. Кутзее, старого приятеля с посеребрёнными волосами, который легко присоединится к вам за ужином, – говорилось в ней, – но это не тот Кутзее, которому вы даёте премию, вы даёте её Кутзее-писателю, который не может присутствовать здесь. Я прочитаю вам кое-что из его сочинений» [1]. Таким образом, для Кутзее вопрос о совпадении / несовпадении автора-писателя и автора-человека, биографического автора, всегда стоял очень остро.

Эта идея представлена и в эссе Кутзее «Исповедь и двойные мысли» (1985). Говоря об исповедальном характере прозы Руссо и Толстого, он выражает своё разочарование дидактическим морализмом последнего, а автобиографию Руссо «Исповедь» называет работой циника. «Ты можешь исповедоваться только Богу, – пишет Кутзее. – Конец исповеди заключается в том, чтобы рассказать истину самому себе» [2]. По мнению Кутзее, таким качеством обладал Достоевский, который не верил в «мирскую» исповедь. Дело в том, что ни автор, ни его персонаж не могут знать правды о себе. Значит, нужен некто третий, кто сможет сказать, выявить истину. Подобные идеи появляются и в романе о писателе «Осень в Петербурге». Попробуем это доказать.

Начнем с сюжета романа: приёмный сын Достоевского Павел Исаев погибает, будучи сопричастным к деятельности народовольческой организации под руководством Сергея Нечаева (реальное историческое лицо, биография которого совпадает с предложенной Кутзее). Главный герой романа Достоевский прибывает из Германии в Россию, Петербург, чтобы установить причины смерти сына и забрать его личные бумаги с литературными опусами. В Петербурге Достоевский останавливается в Свечном переулке у вдовы Анны Сергеевны Коленкиной, живущей с дочерью Матрёной, где раньше квартировал и Павел. Далее Достоевский убеждается в виновности Нечаева в смерти Павла. Шантажируемый Нечаевым, он практически соглашается создать воззвание к революции, но роман заканчивается описанием другого творческого акта, где Достоевский завершает произведение Павла, создавая за него два рассказа «Комната» и «Девочка».

Внешний сюжет скрывает внутренне развитие философских идей, которые, на первый взгляд, сложно увязать в одно целое. «Петербургский» роман начинается с эпизода, описывающего посещение могилы сына. Вернувшись домой после кладбища, Достоевский совершает ритуальный обряд, основанный на облачении в одежду сына (ложится, скрестив рук на груди). Так проведен обряд прохождения похорон, что способствует появлению мыслей о безумии в творчестве, о первоначале

и конце бытия человека: *Я отступаю, думает он, непонятно откуда, непонятно куда, и когда отступление закончится, что станет от меня?*

Он представляет себе, как возвращается назад, в яйцо, по крайности во что-то такое же гладкое, прохладное, серое. Нет, может быть, не яйцо, возможно, это душа, возможно, так вот душа-то и выглядит.

Что-то шуршит под кроватью. Мышь что ли отправилась по своим делам? Пусть её. Он переворачивается на живот, натягивает белый стюртук на лицо, вдыхает запах [3].

Вопрос о первоначале бытия человека и о смысле его существования приходит во время этого обрядового действия. Почему и откуда всё берётся? Ответы появляются благодаря символическим образам «яйца» как первоосновы бытия и «шуршания мыши» как символа брэнности и скоротечности человеческого существования. Вспомним известное стихотворение А.С. Пушкина: *Жизни мышья беготня... / Что тревожишь ты меня? / Что ты значишь скучный шепот? / Укоризна или ропот / Мной утраченного дня? / От меня чего ты хочешь? / Ты зовёшь или пророчишь? / Я понять тебя хочу, / Смысла я в тебе ищу...* [4, с. 485].

Смысл жизни и смерти открывает вопрос и о Боге: существует ли Бог, если допускает насилие в мире, слезу хотя бы одного ребенка, – извечный вопрос творчества Достоевского.

Прокручивая в голове возможную ситуацию гибели сына, Достоевский представляет и возможный диалог сына с Богом в этой ситуации: *«Спасёшь ли ты меня?» Бог ответил: «Нет». «Умри», – сказал Бог [3].* Как и в творчестве Ф.М. Достоевского, Бог в романе Дж. Кутзее не является милосердным. Н.А. Бердяев объяснял существование зла в мире Достоевского диалектической неизбежностью, доказывающей наличие добра: *«Бог именно потому и есть, что есть зло и страдание в мире, существование зла есть доказательство бытия Божьего. Если бы мир был исключительно добрым и благим, то Бог был бы не нужен, то мир был бы уже Богом» [5, с. 68].*

Дуальное сосуществование добра и зла объясняет природу двойников в творчестве Достоевского. Человек Достоевского всегда должен находиться в состоянии свободы, а значит, и постоянного выбора между двумя возможностями.

В романе Дж. Кутзее мотив двойничества представлен наиболее полно, например, любовная линия строится на взаимоотношениях героя с двумя женщинами: Анной Сергеевной Коленкиной (плотская любовь)

и Анной Григорьевной Сниткиной, женой Достоевского (платоническая любовь). Кроме того, в романе есть и другие пары двойников: Достоевский / Павел Исаев, Достоевский / Нечаев, Достоевский / следователь Максимов, Нечаев / чухонка, при этом пары можно «тасовать» до бесконечности.

Но для Кутзее важно снять ситуацию двойничества, разрешить противоречие, чего, скажем, не было в романах Достоевского. Это происходит за счёт введения третьего лица. Так, в любовный треугольник включён образ дочери Анны Сергеевны Матрёны, к которой Достоевского влечёт патологическая страсть. Оппозиция Достоевский / Нечаев снимается благодаря образу чухонки (мотив переодевания Нечаева в женщину). Следовательно, для Кутзее важно показать рефлексии над ситуацией, которая есть выход из нее.

Если же противоречие возникает внутри героя, в данном случае Достоевского, то Кутзее вводит мотив игры / иронии. Это можно заметить уже во второй главе, описывающей посещение кладбища, где герой зарывает лицо в могилу: *земля остается в его бороде, бровях, волосах: «Что за жидовский спектакль», – думает он* [3]. В таком же ключе описана примерка костюма Павла: *Он ложится, складывает на груди руки. Поза театральна, но он готов повиниться любому позыву, куда бы тот его ни привёл* [3]. *Встреча на баине с Нечаевым так же «фальшива и мелодраматична* и т.д. [3]. Стоит сказать, что многие исследователи отмечали драматический характер прозы Достоевского, скорее говоря о нём как отрицательной черте творчества. Например, В. Набоков в «Лекциях о русской литературе» пишет: «Казалось, самой судьбой ему было уготовано стать величайшим русским драматургом, но он не нашёл своего пути и стал романистом» [6, с. 183].

Ирония предполагает как раз осмысление материала, его новую подачу. Как нам кажется, Кутзее сознательно доводит многие философские идеи Достоевского до логического конца, показывая, к чему они могут привести, как, например, постоянное раздвоение объектов любви, приводящее к бесконечному дроблению и, в конечном счёте, обесцениваю самого чувства. Или сомнение в Боге, заканчивающееся крайними формами извращённого поведения как героев Достоевского, так и самого писателя – героя романа «Осень в Петербурге». Вспомним, например, желание Достоевского размоzzить голову младенцу, подобно царю Ироду.

Но ирония – это и способ неоднозначного, творческого подхода к миру. Недаром в финале романа Достоевский дописывает произведения

своего сына, рассказы «Комната» и «Девочка». При этом мы видим явное сравнение творческого акта с сексуальным процессом: *Само писание доставляет ему сегодня чувственное наслаждение – ощущение пера, уютно зажатого изгибом большого пальца...* [3]. То есть сам акт творчества интересует Кутзее, как снимающий противоречия, характерные для любой личности: благодаря творчеству человек гармонично сублимирует страсти и проблемы (любовь как страсть, революцию как разрушение, вседозволенность как посягательство на свободу другого). Сам Достоевский, как реальная личность, страдал от этих страстей и заставлял страдать ими героев своих произведений. Дж. Кутзее позволил эти страсти Достоевскому-герою одолеть.

Список литературы

1. Coetzee J.M. Nobel Lecture: He and His Man. [Электронный ресурс]. – Режим доступа http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2003/coetzee-lecture-e.html (дата обращения 22.11.2015).
2. Coetzee J.M. Confession and double thoughts. [Электронный ресурс]. – Режим доступа http://mfs.uchicago.edu/public/institutes/2012/Disgrace/prereadings/Confession_And_Double_Thoughts.pdf (дата обращения 22.11.2015).
3. Coetzee J.M. The Master of Petersburg. [Электронный ресурс]. – Режим доступа [http://royallib.com/book/CoetzeeJ.M./The Master of Petersburg.html](http://royallib.com/book/CoetzeeJ.M./The_Master_of_Petersburg.html) (дата обращения 22.11.2015).
4. Пушкин А.С. Сочинения. В 3-х т. Т 1. М: Худож. лит, 1985. 735 с.
5. Бердяев Н.А. Миросозерцание Достоевского // Бердяев Н.А. О русской философии. Свердловск: Уральский университет, 1991. 528 с.
6. Набоков В. Лекции по русской литературе. М.: Независимая Газета, 2001. 440 с.

THE INTERPRETATION OF DOSTOEVSKY'S PHILOSOPHICAL BELIEFS IN J.M. COETZEE'S NOVEL *THE MASTER OF PETERSBURG*

E.V. Shirokova

The article deals with the interpretation and transformation of Dostoevsky's philosophical beliefs in J.M. Coetzee's novel *The Master of Petersburg*. Much attention is given to the phenomenon of duality reflected in irony / game / creativity. The proposed methods of comparative, intertextual and leitmotiv analyses reconstruct a specific literary context and look into the allusions to Dostoevsky's works. The main idea of Coetzee's novel turns out to be connected with the reflection on Dostoevsky's creativity and philosophy. The author of *The Master of Petersburg* finds similarities between himself and Dostoevsky and talks about a possibility to solve the problem of disharmonious and split worldview.

Keywords: philosophical ideas, creativity, irony, game.

2.15. РУССКИЙ КОД В ФАНФИКШЕНЕ ПО «ГАРРИ ПОТТЕРУ»

© *Е.К. Тимошенко*

В разделе представлен анализ одного из активных направлений сетевой литературы – фанфикшена. Цель данного исследования: выяснить, как русские читатели-фанаты цикла о Гарри Поттере воспринимают литературные и культурные аллюзии, использованные Д. К. Роулинг, а также определить, будут ли русские фанатские тексты иметь национальную специфику. В исследовании используются методы школы рецептивной эстетики, теоретиков fan-studies. Промежуточными итогами исследования явилось установление неполного понимания русскими читателями избранных литературных традиций, заложенных в «Гарри Поттере», и выявление возможных причин этого. Описаны разновидности проявления национальной специфики в русских фанатских текстах.

Ключевые слова: сетевая литература, фанфикшн, Гарри Поттер, рецептивная эстетика.

Среди ярких феноменов современной культуры одним из самых интересных для филологического анализа является фанфикшн – «литературное творчество поклонников произведений популярной культуры, создаваемое на основе этих произведений в рамках интерпретативного сообщества (фандома)» [1, с. 6].

Какова причина возникновения фанатских текстов? Генри Дженкинс, один из ведущих исследователей фанфикшена, утверждает, что литературное творчество фанатов движимо столкновением двух зрительских эмоций: раздражением, которое они чувствуют от несовершенства источника по какому-либо параметру, и радостью, удовольствием при потреблении источника. Фанфикшн является по сути текстуально выраженным аффектом; эмоциональным интерпретативным откликом читателя на произведение [2; 1].

Для того чтобы понять механизм восприятия читателя-фаната лучше, стоит обратиться к работе Вольфганга Изера «Процесс чтения: феноменологический подход» [3], которая была написана не по поводу фанфикшена, однако хорошо иллюстрирует процесс чтения и возможности, которые возникают перед читателем.

Вольфганг Изер, один из основателей школы рецептивной эстетики, в «Процессе чтения» («The Reading Process: A Phenomenological Approach») базируется на подходе, при котором анализ литературного произведения учитывает в равной мере и текст, и читательский отклик. «Литературное произведение появляется, когда происходит совмещение текста и воображения читателя, и невозможно указать точку, где проис-

ходит это совмещение, однако оно всегда имеет место в действительности, и его не следует идентифицировать ни с реальностью текста, ни с индивидуальными наклонностями читателя» [3, с. 202].

Далее имеет смысл коснуться тех положений работы Изера, которые актуальны при анализе фанфикшена как особого типа творчества и рецепции.

Отправным пунктом рассуждений Изера является мысль, что, вопреки часто встречающемуся наивному представлению, мир литературного произведения не проходит перед глазами читателя, как фильм. Каждое высказывание текста утверждает, побуждает или же сообщает определенную точку зрения, сообщает информацию – и таким образом создает определенную перспективу внутри текста. Взаимодействие высказываний, которое зависит от работы ума читателя, порождает определенное читательское ожидание. Каждое высказывание открывает определенный горизонт ожиданий, который подтверждается или разрушается последующими высказываниями.

Отсюда возникает явление потенциальной множественности связей в тексте. «Эти связи – продукт работы ума читателя над сырым материалом текста, который состоит из утверждений, фативов, информации и так далее и еще не есть сам текст» [3, с. 207].

Но процесс чтения, реализации действительности текста не исчерпывается только антиципацией (предвосхищением будущих событий) и ретроспекцией (переосмыслением уже прочитанного), потому что ни один текст не является непрерывным потоком. В любом тексте есть «зияния мысли» [3, с. 208] – нарушения логической связи высказываний, всякого рода пропуски, прерывания. Такие «зияния» предоставляют читателю возможность использовать свою способность к установлению взаимосвязей, а также оказывают влияние на процессы антиципации и ретроспекции, поскольку читатель может заполнять «зияния» разными способами.

Перенесем данную схему в область фанфикшена. Тексты, которые пишут читатели-фанаты, по сути, направлены на подчеркивание этой потенциальной множественности связей в тексте, на демонстрацию разных способов заполнения зияний. Как говорит Вольфганг Изер, «чтение любого литературного текста – это процесс постоянного выбора, и потенциальный текст неизмеримо богаче, чем любая его индивидуальная реализация» [3, с. 209]. Фанфикшн как особая область литературного творчества и коммуникации как раз и выполняет функцию демонстрации множества индивидуальных читательских интерпретаций произведе-

дения, которые в итоге складываются в богатый и противоречивый потенциалный мир.

Еще одно важное замечание В. Изера касается того, как взаимодействуют в процессе чтения читательский опыт и связи, установленные в тексте автором. Восприятие и переживание читателем текста, конечно же, отражает его характер и склонности, обуславливается его жизненным опытом, но в процессе чтения создается действительность, отличающаяся от действительности читателя. Читатель использует свой опыт, чтобы в процессе чтения создать мир, отличный от собственного. И это теоретическое положение непосредственно подводит к теме нашего исследования, которое сосредоточено на изучении восприятия русским читателем-фанатом литературных и культурных традиций, заложенных Роулинг в цикле о Гарри Поттере, и отражение механизмов этого восприятия в фанфиках (фанатских текстах). Читатель в данном случае использует свой опыт (и жизненный, и культурный), чтобы воспринять художественную действительность, которая находится в совершенно иной культурной плоскости.

Выбор материала исследования (изучение фанатских текстов поклонников именно «Гарри Поттера») обусловлен тем, что фан-сообщество, сформированное вокруг эпопеи о маленьком волшебнике является одним из самых крупных и продуктивных на сегодняшний день. Фандом поттероманов – международное явление, и его русскоязычная часть, создавая свои произведения «по мотивам» романов Роулинг, оказывается вписанной в традиции англоязычной культуры (в первую очередь, британской), а также наследует интерпретативные литературные стратегии фанатов по всему миру [4].

Одной из характерных черт романов о Гарри Поттере является богатство культурных аллюзий, отсылок к культурно значимым символам и понятиям. Джоан Роулинг «сплавляет» в семикнижной эпопее множество литературных и культурных традиций, что уже давно стало предметом изучения филологов по всему миру. В связи с этим мы находим уместным задать два вопроса: во-первых, как русские фанаты эпопеи о Гарри Поттере считают литературные и культурные аллюзии, заложенные в этом цикле; во-вторых, будет ли русский фанфикшн иметь национальную русскую специфику?

На данный момент исследователи говорят о следующих фольклорных и литературных традициях, отразившихся в цикле романов о Гарри Поттере:

1. фольклорная традиция «универсального героя»
2. фольклорная традиция «змееподобного противника»

3. традиция готического романа
4. традиция Диккенса
5. традиция классического английского детектива
6. традиция «школьного романа»
7. средневековый христианский символизм; библейские аллегории
8. сатирическая традиция Свифта [5; 6].

На сегодняшнем этапе исследования наше внимание сосредоточено на изучении восприятия фанатами традиции классического детектива и традиции Диккенса – несмотря на принадлежность к разным культурно-историческим эпохам, они определённым образом пересекаются у Роулинг.

Почему книги Роулинг настолько успешны? Американский исследователь творчества Роулинг Джон Грэнджер утверждает, что все дело в особом «повествовательном драйве» [5], который создается использованием стратегий классического английского детектива.

Будет уместным напомнить его основные черты. Во-первых, понимание произведения как загадки, головоломки, и основной целью жанра, таким образом, является ее решение. Эдгар По, родоначальник жанра, стремился на примере распутывания преступления показать безукоризненную работу интеллекта. Во-вторых, особый хронотоп детектива, основанный на постоянной ретроспекции, так как самое важное событие сюжета произошло в прошлом, и герои заняты последовательной его реконструкцией. В-третьих, устойчивый список действующих лиц: сыщик – носитель неординарного мышления, жертва, преступник, группа поддержки сыщика типа Ватсона – носителя ординарного мышления и так далее. Жанр детектива характеризуется особым эмоциональным фоном, создающим напряжение читателя, который пытается разгадать загадку.

Нетрудно заметить, что многое из этого списка можно с легкостью обнаружить в «Гарри Поттере». Каждый год главные герои распутывают важную загадку, которая, как правило, связана с преступлением; есть жертвы и подозреваемые; на протяжении каждой книги разворачиваются разные версии произошедшего в прошлом важного события. Все эти компоненты создают читательское напряжение, как в любом детективе.

Единственное, что не укладывается в эту схему – сам Гарри, который, безусловно, не сыщик и не является носителем экстраординарного интеллекта. Этим, по мысли Д. Грэнджера, Роулинг показывает, что перед нами не обычная детективная история. Гарри по типу персонажа более близок к жертве, и здесь читатель сталкивается со второй составляющей «драйва», а именно: традицией Диккенса.

Традицию изображения в английской литературе главного героя как абсолютного «аутсайдера», которому читатель невольно сочувствует, Грэнджер относит к Диккенсу с его любовью к сиротам, покинутым и обездоленным, лишенным родительского и дружеского тепла. Но тема Диккенса – не только сиротство и обездоленность, но также и обличение предрассудков, человеческого равнодушия, холодных сердец, соблюдение видимых приличий, принятых в обществе. Эти темы также лежат на поверхности и у Роулинг, ведь почти все ее положительные персонажи – аутсайдеры, жертвы разных предрассудков: Гарри – сирота, выросший среди маглов, Рон – младший ребенок из очень бедной семьи, Гермiona – «грязнокровка», Сириус Блэк – невинно обвиненный в страшном преступлении, Хагрид – полувеликан, к тому же не получивший полноценного образования и т.д. Против них направлены предрассудки «высшей», благополучной части общества, и это автоматически заставляет нас сочувствовать притесняемым.

Итак, «Гарри Поттер», по выражению Грэнджера, «сиротский детектив», и в этом одна из главных причин его ошеломительного успеха.

Воспринимают ли указанные литературные традиции русские читатели-фанаты?

В целом, детективное строение не свойственно фанатским текстам – как русским, так и зарубежным. Загадки, если и возникают по ходу развития сюжета, не играют, на наш взгляд, значительной роли. Как уже было сказано, одна из главных целей фанфикшена – дать читателю возможность еще раз пережить события, описанные в книге, домыслить излюбленную художественную Вселенную, вообразить моменты, которые не были описаны автором, но могли бы быть, предложить свою трактовку. Поэтому сюжетные элементы, связанные с разгадыванием загадок и описанием таинственных преступлений, если и встречаются в фанатских произведениях, используются как повод показать переживания героев, обусловить то или иное изменение отношений между ними.

Что касается традиции Диккенса (той ее части, которая связана с сопереживанием угнетаемому), то она получает частичное развитие в фанфикшене, но, вероятнее всего, не осмысливается как традиция именно Диккенса, так как совпадает с одной из характерных черт фанатского творчества – *эмоциональной интенсификацией*. Поскольку основная цель фанфикшена – дать выход сопереживанию читателя-фаната, фанатские тексты, как правило, изобилуют сценами, где градус эмоционального накала сильно завышен, где персонаж оказывается в тяжелом положении, испытывает душевные и физические страдания.

(Для описания исключительно тяжелых переживаний в фанатском творчестве даже созданы два специальных жанра – «hurt/comfort» и «angst»). Образ «диккенсовского сироты», угнетенного и обездоленного начинает активно работать в фанатских текстах, распространяясь чуть ли не на всех положительных персонажей, чтобы обеспечить им любовь читателей.

В этом плане характерен сюжет чрезвычайно популярного русского фанатского текста – «Цвет Надежды» [7], где «несчастным сиротой» изображается Драко Малфой. Он не сирота в прямом смысле этого слова, но он изгой в собственной семье, с ним бесчеловечно обращается отец, приучая к жестокости, лжи и притворству, но Драко тем не менее боготворит мать, которая находится в мучительной зависимости от отца. Драко, как и Гарри, как и все диккенсовские сироты, сохраняет в испытаниях горячее сердце, способное любить.

Мотив обличения предрассудков и человеческого ханжества редко встречается в фанатских текстах. Отрицательные персонажи изображаются либо как достойные сочувствия, либо как однозначно отрицательные, которых не нужно даже обличать, потому что их злая натура видна с первого взгляда.

Перейдем ко второму поставленному нами вопросу: будут ли русские фанатские тексты иметь национальную специфику?

На наш взгляд, национальная специфика ярче всего проявляется в названиях фанфиков, косвенно отсылающих к каким-то известным русским стихотворениям, песням, названиям русских фильмов: «Труп не играет в квиддич» («Трус не играет в хоккей»), «Полуостров невезения» («Остров невезения»), «Нормальные герои всегда идут в расход» (песня из фильма «Айболит-66»), «Однажды он прогнется под нас» (песня группы «Машина Времени»), «Сероглазый король» (одноименное стихотворение Ахматовой), «Восток – дело тонкое» (цитата из фильма «Белое солнце пустыни»), «Однажды двадцать лет спустя» (одноименный фильм) и др.

Также достаточно часто цитаты из русских стихов и песен используются как эпиграфы к фанфикам или к отдельным их главам. В качестве примера обратимся к известному фанатскому произведению «История Мародеров» [8]. Одна из самых трагичных его глав, описывающая сразу несколько смертей, предваряется эпиграфом – четверостишием из баллады А. Вознесенского «Я тебя никогда не забуду». Очевидно, подобное сочетание разных культур не смущает фаната: в произведении, повествующем об эпохе родителей Гарри, им свободно используется цитата из рок-оперы «Юнона и Авось» на основании того, что она под-

ходит по настроению и пересекается с сюжетом (в данном случае передает трагизм утраты возлюбленной или возлюбленного).

В фанатских текстах нередко встречается и использование специфически русской разговорной лексики в диалогах персонажей:

– Че за китши? – удивился Геб, когда троица взбежала на его лестницу.

Ребята на секунду остановились, переглянулись, а потом слово взял Поттер (...) [9].

Нередко разговорная лексика в фанатском тексте связана с культурными или социальными русскими реалиями:

В гостиной тут же наступила гробовая тишина. Появление сально-волосого вызывало настоящий фурор. Бывшие гоп-стопицики и криминальные личности, прикинувшись хомячками, вжали очко, ставшее размером с точку. Кажется, как решил Герберт, этот тип – местный авторитет [10]. Отметим, что в рамках данного фанатского текста разговорная и ненормативная лексика часто употребляется автором для создания комического эффекта.

Как правило, использование специфически русской лексики «всерьез», не в комическом контексте, воспринимается участниками фанатского сообщества как маргинальное и высмеивается во внутрифанатской критике.

Итак, в фанфикшене частично поддерживаются литературные традиции Роулинг, правда, апелляция к ним происходит бессознательно и ровно в той мере, в какой традиция отвечает магистральным тенденциям фанатского творчества. Русский фанфикшн в данном случае не оригинален и следует интернациональным тенденциям креативной фанатской деятельности. Национальная русская специфика проявляется в русском фанфикшене, в основном, в названиях и эпиграфах, отсылающих к русскому культурному контексту, а также в специфической разговорной лексике, которая в некоторых случаях может использоваться автором для создания комического эффекта.

Список литературы

1. Прасолова К.А. Фанфикшн: литературный феномен конца XX – начала XXI века (творчество поклонников Дж.К.Ролинг). Дисс. ... канд. филол.наук. Калининград, 2009. 259 с.
2. Jenkins Н. Textual poachers: Television fans and participatory culture. Routledge-New York, 1992. 352 с.
3. Изер В. Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория. Антология. Сост. И.В. Кабанова. М.: Флинта, Наука, 2004. С. 201–226.

4. Тимошенко Е.К. «Русский фанфикшн по «Гарри Поттеру»: система образов и хронотоп» // V Международный конгресс. «Русская словесность в мировом культурном контексте. Избранные доклады и тезисы». Том 1 / Под общ. ред. И.Л. Волгина. М.: Белый Ветер, 2015. С. 714–719.
5. Granger J. Harry Potter's Bookshelf: The Great Books behind the Hogwarts Adventures. – Zossima Press, Allentown PA, 2009. 336 с.
6. Васильева Н.И. Фольклорные архетипы в современной массовой литературе: романы Дж.К.Роулинг и их интерпретация в молодежной субкультуре. Дисс. канд. филол.наук. Нижний Новгород, 2005. 243 с.
7. Ledi Fiona. Цвет Надежды. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: // <http://www.fanfics.me/index.php?section=3&id=38164> (дата обращения 20.10.2015).
8. Сугне. История Мародеров. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: // <http://www.fanfics.me/index.php?section=3&id=42593> (дата обращения 20.10.2015).
9. Дрой. Не имея звезды [Электронный ресурс]. – Режим доступа: // <http://www.fanfics.me/index.php?section=3&id=53553> (дата обращения 20.10.2015).

THE “RUSSIAN CODE” IN FAN FICTION ON “HARRY POTTER”

Е.К. Timoshenko

The article deals with the one of the main phenomena of Internet literature – fanfiction. The guiding research objective is to analyze the interaction between Russian fans’ mentality and English cultural and literature traditions and to formulate what specific native features are reflected in fans’ response-texts. Scientific approaches, which are used in the research, are reader-response criticism and theoretical works by the scientists of fan studies. Currently it is noted, that Russian fans understand some of literature traditions incorrectly. Potential causes of misunderstanding are analyzed in the article.

Keywords: Internet literature, fanfiction, Harry Potter, reader-response criticism.

2.16. НАЦИОНАЛЬНЫЕ ПРИОРИТЕТЫ В ЖЕНСКОМ ДЕТЕКТИВЕ

© *И.Ю. Гаврикова*

Данный раздел – попытка ответить на вопрос: почему детектив занимает ведущие места в литературных рейтингах, является одним из самых читаемых жанров на протяжении длительного времени, каковы его национальные приоритеты и каковы их особенности в женском детективе. Женским детективом автор называет сегодня любовный роман с криминальной завязкой. Сегодня наиболее

читаемыми являются иронические, или шоу-детективы, где несущественные подробности сглаживают остроту преступления, а бытовые нестыковки подчеркивают нелепость ситуаций. Иронический детектив представляет собой вид игровой деятельности, опирается на поэтику мифа, полноценно использует любовную интригу и дает новое направление развитию детективной мысли.

Ключевые слова: детектив, игра, ирония, национальные приоритеты, жанр, автор.

В понятие «современный женский детектив» мы вкладываем смысл «детектив, написанный женщинами», а вовсе не «детектив, написанный для женщин». «Женский» детектив, подобно «мужскому», а, точнее, просто как жанр, соответствует основополагающей схеме развития детективного сюжета, с одной стороны, а с другой, претерпевает множество изменений, связанных с требованиями места, времени и обстоятельств, диктуемых спецификой героев и их поведением, профессионализмом сыщиков и преступников, определенных авторской волей.

На сегодняшний день классический детектив потерял исконную привлекательность, растворился в потоке литературы «легких» жанров, оставшись, в то же время, самым читаемым. На одной из интернет-страниц, посвященных детективу, он приобрел репутацию «современного детективообразного». Действительно, тексты, заполонившие сегодняшнее литературное пространство, вряд ли можно классифицировать жанрово строго. Скорее, женским детективом мы называем сегодня любовный роман с криминальной завязкой. Присутствие криминальной интриги является обязательным атрибутом сегодняшних «легких» жанров. Женщина-автор стремится абстрагироваться от будней, создает свой замкнутый мир, где ее героине если даже и не комфортно, то безумно интересно. Увлекаясь детективным сюжетом, автор частенько приносит истину в жертву достоверности и мало заботится о соблюдении неукоснительных правил написания детективов, сформулированных еще в начале прошлого века [1].

Цель данной работы – попытаться ответить на вопрос: почему детектив занимает ведущие места в рейтингах, является одним из самых читаемых жанров на протяжении столь длительного времени, каковы его национальные приоритеты и каковы их особенности в женском детективе. Г. Гачев считает, что «социальные идеалы ... временны, исторически обусловлены. Национальное же сообщает человеку идеал и бессмертие, и притом подает их в интимно-личном, достоверном виде» [2, с. 20]. Представляется закономерным, что именно текст, написанный женщиной, ярче и самобытнее отражает склад мышления, быт и бытие

народа, к которому она принадлежит, а, значит, конкретнее и шире отражает национальные приоритеты [см. об этом: 2, с. 20–23; с. 44–58].

Основоположником детектива принято считать Эдгара По. Женский детектив, соответственно, начался с Агаты Кристи. Несмотря на строжайшие каноны жанра, детектив претерпел множество изменений, сохранив неизменными лишь посылки: преступление – расследование – наказание. Безусловно, речь идет о детективе, представляющем собой литературное произведение, живущее не только по законам детектива, но и по законам литературы и, шире, культуры, объединяющей архетипы человеческого мышления, психологические характеристики личности, социологические факторы состояния общества, законы формирования всего того, что входит в определение понятия «эпоха». Нам представилась уникальная возможность доказать, что детектив, как и любой другой жанр, равноценно вписывается в культурный код своего времени, являясь все тем же конгломератом идей и достижений. Именно этими качествами в первую очередь обладают произведения Александры Марининой, Полины Дашковой, Елены Арсеньевой, Татьяны Устиновой. Детективы Дарьи Донцовой, Марины Серовой, Татьяны Поляковой, Марины Александровой или Галины Куликовой несут на себе отпечаток иного подхода и иного сознания, хотя и демонстрируют яркую принадлежность этих авторов к русскому духовному миру.

Требования к организации внутритекстового пространства ограничивают с одной стороны, возможности развития сюжетных линий, с другой – ориентируют читателя на свойственную детективному жанру структурную завершенность. Предвидение, соучастие, сопереживание определяют тягу читателя к подобной литературе. Узнавание атрибутов современности, вкрапление в текст широкоизвестных фактов, сюжетов, имен, ситуаций создают у читателя не только ощущение сопричастности, но и понимания жизни, образа мысли, а, значит, разгадки. Вопросы морали и нравственности изначально жизненно важны для детективной литературы. Герой не может обладать темной душой, поддаваться низменным страстишкам, быть способным совершить преступление. Особенно важно это в условиях современности, когда реальный мир часто бывает страшнее книжного. В этих условиях литература приходит на помощь, демонстрируя победу добра над злом. Наследуя народной сказке, детектив преобразуется, расширяет свои границы и в то же время демонстрирует закрепленные в нашем сознании фольклорные ценности [см. об этом: 3, с. 18–23; с. 51–54].

Возьмем, к примеру, романы Татьяны Устиновой. Названные «современным женским детективом», они в равной степени могут претендовать на звание «современного любовного романа», поскольку грани, определяющие жанровую принадлежность, стерты. Красной линией в каждом отдельно взятом тексте проходит тема одинокой женщины, заслуживающей женского счастья, но вынужденной бороться с обстоятельствами, вовлекающими ее в круговорот событий, порой ей неподвластных, порой непонятных, порой пугающих, но ведущих к логическому положительному результату. В конечном итоге текст строится по типичному канону волшебной сказки и принц на белом коне (читай – белом «Мерседесе») увозит героиню в заоблачную даль, в свой волшебный мир, где и ей, настрадавшейся, нашлось место. Такой схематичный подход к организации текста вовсе не умаляет достоинств романов Т. Устиновой, а лишь подтверждает тот факт, что на современном этапе в современной литературе часто трудно определить жанр женской прозы, зато легко увидеть одну из ведущих черт русского национального характера: женщина всегда надеется на чудо, и это чудо происходит с ней наяву.

Этические нормы, определяющие развитие детектива до сего дня никто не отменял. Но на передний план в наше время выходят иронические, или шоу – детективы. Наиболее читаемым является иронический детектив, потому что, с одной стороны, бытовые проблемы, производственные неурядицы, несущественные подробности сглаживают остроту преступления, а, с другой, будничные нестыковки позволяют читателю вдоволь посмеяться над нелепостью ситуаций. Положительным моментом в иронических детективах является использование забавных и откровенно смешных подробностей из реальной жизни. Вспомним эпизод из романа Д. Донцовой «Микстура от косоглазия» [4]: если воткнуть указательный палец в горлышко пивной бутылки, вытащить его будет невозможно. Ситуация повторяется автором несколько раз, охватывая все новых и новых персонажей. Читатель умирает от хохота. Апофеозом служит реакция читающих на отрывок. Обязательно найдется некто, кто повторит попытку и воткнет палец в бутылку...

Идея по пути поиска смысла, автор детектива стремится достичь философской и гносеологической зрелости своего творчества при помощи игры. Привычные причинно-следственные связи являются иллюзорными, не объясняющими мир, поэтому случайное и закономерное взаимодействуют, взаимозаменяются и взаимоисключаются. Женский детектив отталкивается от игровой и гротескно-ироничной традиций литера-

туры, стремится отобразить сущность действительности при помощи столкновения смыслов, пародирования высокой образности, а также наследовать основной концепции победы добра над злом. Женский детектив идет от парадоксов реальной жизни. Стремясь постичь сущность действительности, женский детектив закладывает основу для обостренного чувства справедливости, духовной свободы, динамизма, формальных нововведений. Взаимосвязь с современной действительностью вовлекает творчество авторов исследуемого нами жанра в диалог с художественными достижениями прошлого. По мнению Й. Хейзинги, поколение конца XX века, пережившее взлет шестидесятничества и падение 90-х, безусловно, утратило многие элементы игры, которыми характеризовались предшествующие столетия [5, с. 220]. Или эти элементы не были утрачены, а лишь обрели иное качественное значение? Игра предполагает, в первую очередь, свободу. А где человек может быть более свободен, чем в своей фантазии? Полет фантазии, в свою очередь, рождает самоиронию. Поэтому одним из продуктов времени перемен является особая игровая форма литературы – иронический детектив.

Представление о действительности, поданное автором как жизненная историческая правда, частично ее заменяет, ибо выражает тенденции времени, в котором воображение возвышается над логикой, художественная форма представляет собой зрелищный аттракцион, превалирующий над содержанием, а искусство – игру, которую не следует воспринимать серьезно.

Игровое самосознание – это стремление увидеть попытки борьбы человека с хаосом. Авторы пытаются объяснить мир и наполнить его смыслом при помощи иронии, сатиры, юмора. Конструируя литературную форму и выводя на поверхность определенные литературные штампы, культурный текст современности стремится выделить фиктивное и реальное в жизни, задает игровой (по Э. Берну) тон ситуации.

Любой аспект человеческой деятельности, так или иначе, осмысливается иронически. Ирония – тип мировидения, мировоззрения, убеждения, согласно которому реальный факт, трансформируясь, приобретает ирреальный вид и фиксируется в тексте.

Степень игрового духа нашей современности определить трудно, однако только игра способна преодолеть катаклизмы общественной жизни, компенсировать человеку нехватку того, что разрушается в моменты эпохальных сломов. Игра как явление культуры, являясь ее первоисточником, творит особый измышленный мир, где властвуют свои законы и где мифы переплетаются с реальностью [5; 6].

Детективы Дарьи Донцовой, Галины Куликовой, Марины Александровой объединяет тип героинь, которые оказываются в эпицентре событий не по своей воле. Роль жертвы их не устраивает – поэтому они превращаются в охотниц. Охота идет по принципу национального русского «авось», который оказывается единственно верным в существующих обстоятельствах. Оказавшись по стечению целой цепи случайностей «в нужное время в нужном месте», эти героини если не распутывают преступление, то приближаются к разгадке значительно быстрее профессионалов (ярчайший пример – несравненная Евлампия Романова Д. Донцовой). Дарья Донцова, пожалуй, одна из самых виртуозных в плане создания игрового сюжета авторов. Оговорим сразу, что творческий коллектив, работающий под этим именем, так или иначе соблюдает основные принципы построения детектива. Более того, пребывание той же Даши Васильевой в России и во Франции отмечено как разной атрибутикой, так и специфическими моделями поведения, свойственными определенному миру. Если рассматривать тексты Д. Донцовой с точки зрения детективных «сюрпризов», то, представленные в изобилии, они не являются надуманными, органично вытекают из человеческих взаимоотношений и узнаваемой повседневной жизни.

В художественном мире Александры Марининой преступление – факт обыденный, будничной. Его могут совершить и преуспевающий бизнесмен, и известный политик, и даже сыщик. А вот раскрыть преступление должен человек с чистой совестью и, как это ни банально, чистыми руками. Маринина вошла в литературу с Настей Каменской, поэтому более поздние ее произведения воспринимаются неоднозначно, читатель тоскует по любимейшей героине. Каменская – профессиональный сыщик. Она не просто продукт определенного мира и эпохи. Она человек, которого ощущаешь реально, с которым можно вступить в полемику. Она мыслит. Именно этот фактор отличает ее от Даши Васильевой, Евлампии Романовой, Татьяны Ивановой. Эти героини – фантомы. Они описательно безжизненны, хотя и действуют в узнаваемых обстоятельствах в кругу таких же типично узнаваемых героев. Но они настолько схематичны, что растворяются в окружающих событиях и забываются. Если прочесть подряд несколько романов Д. Донцовой, забываешь, какая из ее героинь, как и в каких обстоятельствах действовала. Даже экранизации произведений не улучшили запоминаемость героинь.

Т. Полякова разрушает все каноны и заповеди детектива, воспевая антигероя. Ее персонаж – безнравственная женщина, которая обретает

счастье путем совершения преступления. Она выходит непобежденной из трудной ситуации, но до чего же она обаятельна на фоне других «законопослушных» героев. Главная героиня романов Т. Поляковой симпатична, мила и беззащитна. Все ее мысли и действия известны читателю с первой минуты. Она жертва. Жертва обстоятельств, случайностей, нагромождения совпадений, чьих-то злых происков и т.д. Она или борец и авантюрный игрок («Тонкая штучка») или агнец («Любовь очень зла»), попавший в горнило чужих разборок, вынужденный играть в чужую игру, если хочет сохранить себе жизнь. Все ее мысли, все ее страхи, все ее переживания и нелепые попытки изменить текущие ситуации вызывают сочувствие читателя, желание помочь, подсказать, уберечь от ошибки. Женщина, которую шантажируют, пытаются убить, «подставить» так, что она не может оправдаться, – это все яркие свидетельства того, что она жертва. Она не может быть преступником. Мы следим за ее действиями постоянно, автор не дает нам возможности усомниться в ее честности и искренности. Все ее действия эмоциональны и спонтанны. Они – реакции человека в сложившихся обстоятельствах. И когда преступники найдены, справедливость торжествует, читатели радуются благополучному спасению полюбившейся им героини, ее мысли в последних фразах уже завершеного детектива вдруг открывают ее истинное лицо: *Я влюблена, я без него жизни не мыслю, а об остальном он никогда не узнает. Не стоит лишать людей их иллюзий...* [7, с. 387]. «Любовь очень зла» – повествование о беспринципной, расчетливой, мелочной и жестокой женщине, поставившей все на карту собственного благополучия. Она центр вселенной, управляющий своими марионетками, умело используя их слабости. *При известной сноровке это совсем не трудно*, – счастливо признается она себе [7, с. 385–386]. И роман заканчивается. А кто же тогда в тюрьме?

«Тонкая штучка» отличается лишь тем, что на вид цели героини несколько более благородны, ибо старается она не для себя лично, а для своего любимого, единственного, кто, по ее словам, станет центром созданного для него мира. Итак, романы Татьяны Поляковой – гимн безнаказанному преступлению, безнравственности, бесчеловечности или интеллектуальная игра, обусловленная требованиями времени? Детективы Т. Поляковой – продукт общества переходного периода, где авантюризм и предприимчивость являются не только атрибутами действительности, но и характеристиками героя, а не антигероя.

Татьяна Полякова чуть ли не единственный автор, который оправдывает или, точнее, покрывает героиню, вступившую на скользкую

тропу преступления. Это исключение, а не правило, тем не менее, имеющее место, а, значит, являющееся отступлением от общепринятой детективной нормы.

Не секрет, что чтение детективной литературы предполагает включение в интеллектуальную игру, тренировку мысли, попытку решить задачу быстрее героя, а запоминание сюжетов и характеров вовсе не является обязательным. Как разновидность «легкого чтения», детектив ориентирован на особенности человеческой памяти, которой свойственно нивелировать решенную однажды проблему и не возвращаться к ней. Творчеству Иоанны Хмелевской удается счастливо избегать так называемой «одноразовости». Ее самобытные произведения перечитываются, герои запоминаются, а честная игра по всем правилам и сопричастность событиям вызывают желание пройти по однажды изведенному пути вновь.

Переплетение фантазии и интеллектуальной логики, увлекательная напряженность действия, самобытные характеры, эмоциональность, запоминающаяся обстановка позволяют четко выделять детективы Хмелевской из общей массы и разграничивать их между собой. Кроме того, именно детективы Хмелевской отличает глубокий национальный колорит, поданный с присущими только ей юмором и иронией.

Обратимся к самому известному из романов И. Хмелевской «Что сказал покойник» [8]. Главная героиня по воле случая оказывается в эпицентре преступной интриги. Ее похищают из Копенгагена, где она работает на протяжении многих лет в конструкторском бюро. Пытаясь найти для себя возможность в присутствии заложницы общаться между собой, преступники задают ей вопрос: какого европейского языка она не знает. *Датского*, – честно отвечает героиня. Отсутствие всякой логики в данном ответе закономерно приводит преступников к неверным выводам и дает преимущества героине для решения проблем собственной безопасности.

Пребывание польской диаспоры за границей – сюжет еще одного романа И. Хмелевской «Все красное». Приоритеты заявлены на первой странице. Список действующих лиц представлен перед текстом и снабжен характеристиками. Читатель заранее предупрежден, каких действий или поступков можно ждать от присутствующих персонажей. Все они говорят по-польски и ориентированы на польскую культуру. Даже прожившая много лет в Дании Алиция делает заказы приезжающим: *Скажи на милость, чем набит твой чемодан? – Твоим бигосом, твоей водкой, твоими книгами, твоей колбасой...* [9, с. 3].

Происходит преступление. Господин Мульдгорд, яркий представитель скандинавской полиции, прибывший расследовать происшествие, имеет польские корни. По словам автора, это дает право вышестоящему начальству предположить, что полицейский знает польский. Его общение с соотечественниками на их родном языке, однако, достаточно затруднено. Современный польский существенно отличается от библейского, на котором говорит господин Мульдгорд. Он с трудом понимает высказывания, идиомы и просто шутки, которыми его забрасывают присутствующие, искренне желающие помочь следствию. Так И. Хмелевская прорисовывает столкновение двух миров, двух разных космозов, двух способов мировидения [2, с. 422–426]. Национальное своеобразие выходит на первый план, включая читателя в интеллектуальную игру, целью которой является раскрытие преступления.

Игра интеллектуальная и игра как продукт цивилизации переплетаются у Хмелевской в каждом из ее произведений. Обращение писательницы к «вечным сюжетам», воплощение которых в детективе, как правило, не отслеживается, занимает достойное место в ее произведениях. Нам представляется интересным роман Иоанны Хмелевской «По ту сторону барьера» (или «Проклятый барьер»), в котором мифологический сюжет является основой построения детектива. Исследователи детективов и сами писатели считают, что наличие детективной интриги можно обнаружить еще у Эзопа или братьев Гримм, в мифе о Геракле или легенде о Тристане и Изольде [10, с. 44; 11, с. 17–18]. Однако более интересным представляется не поиск элементов детектива в мифах, легендах или баснях, а, напротив, использование вышеназванных сюжетов современным детективом.

В детективах И. Хмелевской основой построения сюжета является любовь. Развивающиеся в каждом из ее детективов любовные линии в целом и формируют интригу. Согласно бытующему мнению, если любовная тема вплетается в сюжет детектива, то, как правило, это самая слабая линия его развития. По утверждению Дороти Сейерс, «чем меньше в детективе любви, тем больше он от этого выигрывает» [10, с. 72]. Мы не беремся оспаривать классические представления о детективе, а лишь обращаем внимание на то, что иронический детектив, как вид игровой деятельности, опираясь на поэтику мифа, полноценно использует любовную интригу и дает новое направление развитию детективной мысли. Представляется закономерным попытаться ввести в употребление термин, которым наиболее емко можно охарактеризовать женский криминальный роман в соотношении с его национальными приоритетами – русский любовный детектив или польский бытовой детектив.

Список литературы

1. Как сделать детектив. М., Радуга, 1990. 320 с.
2. Гачев Г. Национальные образы мира. М.: Советский писатель, 1988. 446 с.
3. Пропп В. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 1998. 352 с.
4. Донцова Д. Микстура от косоглазия. М.: Эксмо, 2003. 412 с.
5. Хейзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня. М., 1992. 464 с.
6. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996. 252 с.
7. Полякова Т. Любовь очень зла. М.: Эксмо, 2005. 389 с.
8. Хмелевская И. Что сказал покойник. М.: Фантом Пресс, 1996. 365 с.
9. Хмелевская И. Все красное. М.: Фантом Пресс, 1995. 365 с.
10. Сейерс Д. Предисловие к детективной антологии // Как сделать детектив. М.: Радуга, 1990. С. 42–76.
11. Честертон Г. В защиту детективной литературы // Как сделать детектив. М., Радуга, 1990. С. 16–19.

NATIONAL PRIORITIES IN THE FEMALE DETECTIVE

I. Yu. Gavrykova

This article addresses the question about detective genre. This work – attempt to answer a question why the detective takes the leading places in rating, is one of the most readable genres throughout a long time. What are the national priorities and what are their features in the female detective. The female detective we call a romance novel with a criminal tie. Today the most readable are ironical – or show- detectives where insignificant details smooth sharpness of a crime, and domestic inconsistencies underline the absurdity of the situation. The ironical detective story represents a type of activity game, based on myth poetics, fully uses a love intrigue, and provides a new direction to development a detective thought.

Keywords: detective, game, irony, national priorities, genre, author.

2.17. ГОГОЛЕВСКИЙ МИР КАК АЛЬТЕРНАТИВНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ: РЕМИНИСЦЕНТНЫЙ СЛЕД «ЗАПИСОК СУМАСШЕДШЕГО» В РУССКОЙ ПОЭЗИИ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВВ.

© *Т.А. Красильникова*

Данная работа посвящена рецепции и интерпретации повести Н.В. Гоголя «Записки сумасшедшего» в русской поэзии конца XX – начала XXI вв. Целью исследования является анализ стихотворений, в которых нашли отражение мотивы, образы, сюжеты гоголевского текста; также комментируются реминис-

ценции и аллюзии. Рассматриваются особенности трансформации прозаического языка в поэтический, сопоставляются способы моделирования художественного мира в повести Н.В. Гоголя со способами построения художественного мира в современных стихотворениях. Аргументируется вывод о том, что возможность погружения в мир сошедшего с ума Поприщина зачастую становится уходом в альтернативную реальность. Выход художественных деталей из одного контекста и их переход в другие контексты связывается с понятием постмодернистской деконструкции.

Ключевые слова: Н. Гоголь, «Записки сумасшедшего», петербургское безумие, интертекстуальное потомство, Е. Шварц, С. Гандлевский, А. Поляков, В. Строчков, С. Соловьёв, М. Шатуновский.

Повесть Н.В. Гоголя «Записки сумасшедшего» оставила богатое интертекстуальное потомство в поэзии конца XX – начала XXI вв. Постмодернистская концепция «мир есть текст» прочитывается зеркально: «текст есть мир». Гоголевский «текстомир» даёт современным авторам возможность уйти в альтернативную реальность, которой присущи черты поэтики Гоголя: карнавализация повседневно, фантастичность реального, обыденность абсурдности и др. [1]. В «Записках сумасшедшего» мир Поприщина есть текст Поприщина: кроме его дневниковых записей, мы ничего не знаем о главном герое. Л.С. Янушкевич в статье «"Записки сумасшедшего" Н.В. Гоголя в контексте русской литературы 1920-1930-х годов» писал: «у каждой эпохи русской литературы были свой Гоголь и оригинальное его прочтение» [2]. В конце работы автор приходит к выводу, что «отзвуки «Записок сумасшедшего» в мире русской литературы 1920—1930 гг. выразили самосознание эпохи абсурда и антибытия» [2]. Современные поэтические тексты, где заметен след этой повести – своеобразная попытка авторов прикоснуться к миру «петербургского безумца», возмнившего себя королём Испании (хотя, казалось бы, «каждый и сам умудрён километрами шизофрении на страшном диване» [3]). В стихотворениях, которые мы проанализируем, переосмысляются совершенно разные аспекты гоголевского текста. Для наглядности построим работу по принципу следования за развитием сюжета повести (насколько это возможно), обращаясь к тому или иному преломлению фрагмента.

В тексте Марка Шатуновского «Париж-Москва проездом» [4] на перепарафразированный вопрос из стихотворения Константина Симонова автор отвечает смесью из сарказма и сожаления. «Поприщин» становится именем нарицательным, пишется с маленькой буквы во множественном числе и ставится наряду с «некрасиво одетыми женщинами (*ты помнишь, сережа, пейзажи парижчины?/ а видишь, сережа, пейзажи смо-*

ленины:/ откуда по ним расселились поприщины/ и так некрасиво одетые женщины?). Как Поприщин не становится счастливым после своеобразной поездки в Испанию, так и лирический герой стихотворения – после поездки во Францию: *А на фиг, Сергей, мы во францию съездили?//Не стали счастливей, не спикаем френч*. Он видит себя «маленьким человеком», подчиняющимся среде: *а здесь бы я просто сидел на завалинке/ и долго смотрел в подуставиую даль,/ такой неказистый, поникший и маленький...* В записи Поприщина 5 декабря читаем: *Я сегодня всё утро читал газеты. Странные дела делаются в Испании* [5, с. 221]. Лирическая героиня цикла Олеси Николаевой «Испанские письма» пишет об Испании следующим образом: *Дорогой! Испания – сухая, выработанная земля./ Вспыхивает от каждой спички. Долго чадит, дымится./ Никого не чтит, даже испанского короля,/ а при этом ищет, кому бы ей поклониться* [6]. Она, как и Поприщин, узнает информацию об Испании из газет (напомним, что Поприщин был активным читателем газеты «Северная пчела» [7]): *Все это пишут в местных газетах. Но –/ как ты ни пробуй прижиться, врати искусно –/иезуитом здесь быть противно, шутом – грешно,/ аристократом – сомнительно, черню – гнусно*. Следуя поэтической логике, Поприщин, попадая в вымышленный испанский мир, становится шутом-аристократом, то есть делает свою жизнь *грешной и сомнительной*. Несоответствующая Испании, выдуманная Ф. Булгариным на страницах «Северной пчелы» и додуманная её читателями, чужда Поприщину, но желание попасть туда сильнее законов, социальной действительности и «Табели о рангах». Мечта примерить другое лицо осуществляется в стихотворении Андрея Полякова «Epistulae ex ponto» [8]: Поприщин становится то военным лётчиком Покрышкиным, то классиком социалистического реализма Фёдором Панфёровым: *Дорогой Поприщин, – пишет подруга, —/ ненаглядный, милый, родной, любезный!, Дорогой Покрышкин, – пищит подруга, —/дорогой, уважаемый, милая, но неважно..., Догорая подпруга, – пашет Панфёров, —/ это ведь я написал календарь-шестикнижие Фастов...* Покрышкин «пищит» цитатой из стихотворения И. Бродского «Ниоткуда с любовью...», Панфёров, как и гоголевский герой, присваивает себе чужие заслуги, привычки, титулы (*это ведь я написал календарь-шестикнижие Фастов*). Далее синтаксис теряет свою форму, исчезает из текста, равно как и время с пространством из сознания Поприщина: *этим и многим другим твоё божество заклинаю,/ это посланье мое писано болён я был/ этой причина беды даже слишком известна повсюду... Мартбрь-месяц превращается в не*

декабрь, а канделябр-месяц в стихотворении Дмитрия Бобышева «Не декабрь, а канделябр-месяц» [9]. Как и в сознании гоголевского героя, в этом тексте пространство теряет формы и границы, фокус размывается, хаос одерживает победу над космосом: *вижу я в продышанной дыре,/ как с фасадов маски шлют гримасы,/ львы встают, и шевелятся вазы,/ головокружительные трассы/ ангелы выводят в декабре* [9]. Примечательно, что зачастую такое мироощущение характерно именно для «петербургских стихотворений». Они, как и одна из записок Поприщина, могли бы быть датированы словами *некоторого числа, день был без числа*. Одно из таких стихотворений – «На Аничков я вышел мост» Льва Лосева: *Я понял: время истекло./ Буквально – из меня./ Я обезвременин, я пуст./ Я слышу оболочки хруст...* Здесь словно материализуется «петербургское безумие» [10, с. 58] (феномен был рассмотрен в одноименной статье С.Г. Бочарова [11]). *Февруария тридцатого* Поприщин записывает в дневнике: *Итак, я в Испании, и это случилось так скоро, что я едва мог очнуться. Сегодня поутру явились ко мне депутаты испанские, и я вместе с ними сел в карету. Мне показалась странную необыкновенную скорость. Мы ехали так шибко, что через полчаса достигли испанских границ* [5, с. 223]. Очень похоже размышляет лирическая героиня упомянутого выше стихотворения Олеси Николаевой: *Испания – это такая страна, куда ни с каких дорог/ не завернешь, даже если захочешь.../ Здесь просто оказываешься однажды./ Обнаруживаешь себя. Входишь сюда на вдохе.../ Как если бы что-то болело в тебе так долго,/ но, миновав болевой порог,/ ты очутился бы вдруг в ином пространстве,/ времени и эпохе...* [6]. Поприщин попадает в Испанию, но это ирреальная страна, в чём-то сходная с «Гишпанией» из стихотворения Валерия Шубинского «Памяти Козьмы Пруткова» [12]. Ткань приобретает характеристику времени, а звуки – характеристику ткани: *На плечи долгий, бархатный, гишпанский/ Накинув плащ,/ Я слышу дряхлый рокот океанский /И рыбий плач./ Средь земноводных я бреду уродищ,/ Хорош весьма / Я брат Поприщина и близкий родич/ Тебе, Козьма*. Ощущение города как части себя, чужой страны как условного внутреннего мира – вот что сближает гоголевского героя, литературную маску «Современника» и «Искры» и лирического героя стихотворения Валерия Шубинского. *Я сумасшедший, гордый и невинный – / Я не такой! <...>А мне Гишпания смешная снится./ Но краток сон,/ И разрывает криком злая птица/ Гитарный звон*. Испания здесь – сон. Не исключено, что и Поприщину всё могло присниться. Гоголевский мир целиком наполнен бессознательным, сим-

воличным – всем, что присуще сновидениям, и в данном тексте «Гишпания» становится лишь плодом фантазии, не осознанным наяву до конца. Потому-то в этом сне Поприщин надевает на себя королевское одеяние, делает то, что как бы реально существующий Поприщин не смог сделать (*Меня останавливало только то, что я до сих пор не имею королевского костюма. Хотя бы какую-нибудь достать мантию* [5, с. 225]).

В «Записках сумасшедшего» Испания – это часть Петербурга, вернее, той «сверхнасыщенной петербургской реальности», о которой говорил В.Н. Топоров в «Петербургском тексте русской литературы» [13]. Но не всегда это так. В цикле стихотворений Елены Шварц «Прерывистая повесть о коммунальной квартире» Петербург – город на территории Испанского королевства: *В этом смысле Петербург – испанский город и находится в гишпанском королевстве, недаром и Гоголь (в лице Поприщина) все грезил об Испании* [14]. Февруария тридцатого также была записана мысль Поприщина, ставшая объектом переосмысления в поэзии: *Луна ведь обыкновенно делается в Гамбурге; и прескверно делается. Я удивляюсь, как не обратит на это внимание Англия. Делает ее хромой бочар, и видно, что, дурак, никакого понятия не имеет о луне.* [5, с. 227]. Эта запись в дальнейшем породила целую цепочку рефлексий. Одна из первых – десятое стихотворение из цикла И. Бродского «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» (*...пера, бумаги, жижицы пельменной,/ изделия хромого бочара/ из Гамбурга*) [15, с. 194]). Гоголевские мотивы у Бродского рассмотрены в статье М.М. Гельфонд «"Петербургские повести" Гоголя в поэзии Бродского» [16]. Отсылки к «Запискам сумасшедшего» есть в вышеупомянутом цикле сонетов, в поэме «Горбунов и Горчаков», в стихотворении «Ниоткуда с любовью...» etc. Мы не будем подробно на них останавливаться, но заметим, что внимание к некоторым фрагментам из «Записок сумасшедшего» в современной поэзии обусловлено вниманием к ним Бродского. Совсем уж повседневной луна становится в вышеупомянутом тексте Елены Шварц. Она здесь настолько доступна каждому, что её можно взять и проиграть в карты (*А Луну если и делают в Гамбурге, то у нас ее давно проиграли в карты* [14]). Мысль о том, что небесное тело производится на Земле, почти не вызывает сомнения: гоголевский, а, точнее, поприщинский шизофренический мир осознаётся как мир реальный. Несколько неожиданно, в духе двадцать первого столетия играет с мыслью Поприщина о луне Сергей Гандлевский: *Чик-трак, и мрак. И всё же тайна/ заходит с четырёх сторон,/ где светит месяц made in China/ и*

спальный серебрит район [17]. Месяц здесь изготавливается в Китае, что по представлениям современного человека свидетельствует о плохом качестве.

Последняя запись Поприщина, датированная *Чи 34 сло Му гдао, февраль 349*, словно переносится на поэтический язык в стихотворении Сергея Соловьева «Всё – папоротник: небо, рябь каналов, стены»: *Кот-Поприщин,/ тринадцатого мцяу кот – в смирительной рубаше/ с узлом завязанных под подбородком лап./ Он вьётся в воздухе, как снег, искря, как взвесь/ несметных иероглифов – на взмахе/ небес написанных...* [18]. Шизофреническое восприятие мира развивается на всех уровнях текста. *Тринадцатого мцяу кот* – это «надцатого месяца год». Паронимия в этом стихотворении – звуковое воплощение ассоциативного мышления: *К нему цари съезжались и входили/ в него, как в дом, как в дым, как в белый рой,/ как в беглый рай, как в пепелище/ библиотеки, Он снег, он слеп, он засыпает город/ рисованный, цветной, как детский ад во сне.* Лирический герой стихотворения – человек-Поприщин, перешедший в систему метафизического и ставший миром-Поприщиным, внутри которого и происходит текст. Возникает наложение образов: детский сад как ад, европейский город Венеция как зеркало азиатской культуры (*мцяу, взвесь несметных иероглифов*), человек как текст («он нечитаем – весь»), город как иллюстрация к тексту (*город рисованный, цветной*). «Амбивалентность слова» становится признаком сумасшествия (глагол «засыпает» от инфинитива «засыпать» реализуется при следующем прочтении: *он снег, он засыпает город*; глагол «засыпает» от инфинитива «засыпать» реализуется при таком прочтении: *он слеп, он засыпает <...> во сне, и под щекой ладони*). Архитектура данного текста – это мир оппозиций (*вода – дома, ветер – твердь – огонь, ночь – уголёк рассвета, днём чёрен – ночью рус, белый морок – чёрные коты, мадонны*). Архитектура сознания гоголевского Поприщина также воплощена через оппозицию горизонтальных и вертикальных путей: мы видим постоянное расширение пространства по горизонтали (Испания, Каспийское море, Гамбург, Китай) и невозможность расширения пространства и сознания по вертикали: *Спасите меня! возьмите меня! дайте мне тройку быстрых, как вихорь, коней! Садись, мой ящик, звени, мой колокольчик, взвейтесь, кони, и несите меня с этого света!* [5, с. 227] Текст Владимира Строчкова «ЗА ПИСК И СУММА С ШЕДШЕГО/ (Дни. Вник?)/ Враг – мент» [19] утрачивает форму, становится вязким, пластичным – субстанцией, последней запиской Поприщина, тем,

чем могли на самом деле являться рукописи сумасшедшего человека: – *И череп аха тор тела, и тело поло, и тела – пол, и пол тела отсутствуетнетнебылнебывалнесостоялнедужное зачерпнуть (Мы!.. Же!..)*

Таким образом, безумие Поприщина зачастую осознается авторами не как болезнь, а как альтернативное видение мира, иная реальность, в которую можно уйти посредством создания нового поэтического текста. Внимание фокусируется на различных фрагментах повести «Записки сумасшедшего», рассмотрение того или иного аспекта текста осуществляется со всевозможных ракурсов, преломление – сквозь индивидуальные авторские призмы. Здесь уместно говорить и о постмодернистской деконструкции, то есть в данном случае о выходе деталей из одного контекста и вхождения их в другие. Всё это даёт новые пути для интерпретации произведения Гоголя.

Список литературы

1. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. М.: Худож. лит, 1988. 414 с.
2. Янушкевич А.С. «Записки сумасшедшего» Н.В. Гоголя в контексте русской литературы 1920–1930-х годов // Поэтика русской литературы. К 70-летию профессора Ю.В. Манна. Сборник статей. М.: РГГУ, 2002. С. 193–215.
3. Гандлевский С.М. Праздник: Книга стихов. [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://www.vavilon.ru> URL: <http://www.vavilon.ru/texts/gandlevsky1-2.html#9> (дата обращения: 07.04.2015).
4. Шатуновский М. [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://www.rvb.ru> URL: <http://www.rvb.ru/np/publication/01text/46/07shatunovsky.htm> (дата обращения: 25.01.2015.).
5. Гоголь Н.В. Мёртвые души. М.: Эксмо, 2002. 533 с.
6. Николаева О. Испанские письма . [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://nikolaeva.poet-premium.ru> URL: http://nikolaeva.poet-premium.ru/poetry/ispanskije_pisma.html (дата обращения: 25.01.2015.).
7. Золотусский И.П. «Записки сумасшедшего» и «Северная пчела» // Серия литературы и языка. 1976. № 35, № 2. С. 144–154.
8. Поляков А. Стихи. [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://www.rvb.ru> URL: <http://www.rvb.ru/np/publication/01text/53/04polyakov.htm#verse1> (дата обращения: 25.01.2015.).
9. Бобышев Д. Виды. [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://www.ruthenia.ru> URL: <http://www.ruthenia.ru/60s/leningrad/bobyshev/bob-1.htm> (дата обращения: 26.01.2015.).
10. Лосев Л. Стихи. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2012. 600 с.
11. Бочаров С.Г. Филологические сюжеты. М.: Языки славянских культур, 2007. 367 с.

12. Шубинский В. Памяти Козьмы Пруtkова. [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://www.newkamera.de> URL: http://www.newkamera.de/vsh_01.html (дата обращения: 26.01.2015).

13. Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. СПб.: Искусство – СПб., 2003. 616 с.

14. Шварц Е. Стихотворения. [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://www.vavilon.ru> URL: <http://www.vavilon.ru/texts/shvarts2.html> (дата обращения: 26.01.2015).

15. Бродский И. Часть речи: Избранные стихотворения. СПб.: Издательская группа Азбука-классика, 2010. 496 с.

16. Гельфонд М.М. «Петербургские повести» Гоголя в поэзии Бродского // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Нижний Новгород: ННГУ, 2014. № 2(2). С. 120–124.

17. Гандлевский С. Старость по двору идёт. [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://stengazeta.net> URL: <http://stengazeta.net/?p=10007935> (дата обращения: 26.01.2015).

18. Соловьёв С.В. Венеция. Стихи. [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://magazines.russ.ru> URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2006/10/ss2.html> (дата обращения: 07.04.2015).

19. Строчков В. [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://www.vavilon.ru> URL: <http://www.vavilon.ru/texts/strochkov/strochkov1-7.html#17> (дата обращения: 07.04.2015).

**GOGOL'S WORLD AS AN ALTERNATIVE REALITY:
REMINISCENTIAL TRACK OF 'DIARY OF A MADMAN'
IN THE RUSSIAN POETRY OF THE END OF THE 20TH CENT. –
THE BEGINNING OF THE 21th CENT.**

T.A. Krasilnikova

The article is dedicated to reception and interpretation of ‘Diary of a madman’ written by N.V. Gogol. The aim of the study is an analysis of poems with motives, images, themes from Gogol’s text; reminiscences and allusions are commented. Features of transformation of prosaic language into poetical are considered, methods of modeling the art world in the work of Gogol are compared to methods of modeling the art world in contemporary poetry. Arguing a conclusion that a possibility of immersion into the world of mad Poprishchin often becomes an exit to another world, alternative reality. A transition of art details from one context to others is connected with the concept of postmodernistic deconstruction.

Keywords: Gogol, ‘Diary of a Madman’, the madness of Petersburg, intertextual posterity, E. Schwarz, S. Gandlevsky, A. Polyakov, V. Strochkov, S. Solovyov, M. Shatunovsky.

2.18. АНТИЧНЫЙ КОД И ПРОБЛЕМА РУССКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

© Г.И. Стрелцова

Предлагается расширить понимание термина античный код за счет включения в объем данного понятия представления об элементах материальной и духовной культуры, связанных с развитием русского общества в целом, литературы, искусства, формированием современного русского языка в его взаимодействии с классическими языками и языком церковнославянским. Определяются основные векторы контактов русского мира с античным наследием на протяжении истории России, отмечаются наиболее значимые следы воздействия культуры античности на материальную и духовную культуру русского мира. Делается вывод о необходимости более глубокого изучения античного кода в современном русском сознании, без постижения которого представления о русской идентичности будут недостаточно полными.

Ключевые слова: античный код, русская идентичность, современный русский и церковнославянский язык, литература, философия, славянофилы и западники.

Понятие античного кода применительно к современной русской культуре и к русской культуре в целом представляется своевременным и актуальным.

Сошлемся на следующее понимание термина *античный код*, данное М.К. Меньшиковой применительно к анализу художественно-литературного текста: «... античные образы и мотивы, образуя определенную условную систему, могут рассматриваться <...> как единый код, объединяющий, выражающий связь прошлого и настоящего и конструирующий будущее» [1, с. 162].

По нашему мнению, данный термин может быть применим не только к содержательным категориям, к образам и мотивам, но и к любому объекту культуры, как материальной, так и духовной, и именно используя обозначенное понятие, можно объяснить взаимодействие, взаимовлияние и взаимопроникновение различных культур. Для русской культуры элементами античного кода можно считать, например, русский драматический театр, зародившийся при Иване Грозном («Пещное действо»), вполне сформировавшийся к концу XVIII века и в XIX веке достигший своего расцвета; классический балет; продолжение традиции Олимпиад и Спартакиад, получившие распространение уже на советской почве; классицизм как канон во всех видах искусства и все произведения классицизма, а также литературные жанры, стили, сюжеты и

мотивы; архитектурные ордера, определяющие облик больших городов; многие элементы городской материальной культуры, особенно в южных регионах и Причерноморье; дворцово-парковую и усадебную архитектуру; военное дело; юриспруденцию; пласты заимствований – грецизмы и латинизмы – в современном русском языке и т.д. Элементами античного кода являются и оба календаря, используемые в современной России – светский григорианский календарь и церковный юлианский календарь. Все названия месяцев в современном русском языке – латинизмы, причем следует отметить, что только в русском языке – единственном из всех восточнославянских – не сохранилось даже следов прежних языческих названий.

Понятие античного кода применительно к русскому менталитету может быть расширено за счет включения в него общественно-политических понятий и присутствия в русском языке обозначающих их терминов: *тирания, деспотия, олигархия, демократия, республика* и т.д.. Само слово *царь*, как известно, и все производные от него тоже связаны с античным кодом: это возникшее на русской почве видоизменение титула *цезарь*, который получали все императоры Древнего Рима, а затем Восточной Римской империи и который в качестве своеобразного приданого принесла в Москву – «Третий Рим» – племянница последнего византийского императора Зоя София Палеолог.

Для русской культуры в целом и литературы в особенности вопрос о влиянии иных культур, с тех пор как он был осознан и вплоть до его оформления в идеологических течениях славянофилов и западников к 40-м годам XIX века, был практически краеугольным камнем национального «самопознания». Античный код в русском национальном сознании идет от западничества, поскольку именно латинский мир, связанный с престолом папы Римского, послужил основанием культуры средневековой и в дальнейшем современной Европы. Между тем культура греческая через посредство Византии, а затем и церковнославянского языка присутствовала в русской культуре с первых веков существования Киевской Руси. Стремление к осознанию русской идентичности знаменовало собой весь период рубежа XVII–XVIII веков – от церковного раскола через годы царствования детей Алексея Михайловича – Федора Алексеевича, регентства Софьи Алексеевны, царей Ивана V и Петра I. В этот период происходят сравнительно плавные, эволюционные изменения в сторону европейского мира в разных областях русской жизни – в военном деле (полки иноземного строя), в административном устройстве (отмена местничества), в культуре и просвещении (творче-

ство Симеона Полоцкого, основание Славяно-греко-латинской академии – первого высшего учебного заведения России в 1687 г.), в бытовом укладе (вначале осторожное и почти тайное распространение европейской моды, изучение иностранных языков, прежде всего латинского и польского, через посредство которого в русский язык вошло большое количество полонизмов, галлицизмов, латинизмов, грецизмы же от первых лет существования древнерусского государства проникали в русский язык через язык церковнославянский). То есть осознание европейского влияния уже присутствовало в российском обществе в предпетровское время, однако, по мнению нашего выдающегося философа Н. Бердяева, «необычайный, взрывчатый динамизм русского народа обнаружился в его культурном слое лишь от соприкосновения с Западом и после реформы Петра» [2].

Понимая двойственный характер любого влияния, Н. Бердяев отмечает: «Россия никогда не была в западном смысле страной аристократической, как не стала буржуазной. Два противоположных начала легли в основу формации русской души: природная, языческая дионисическая стихия и аскетически-монашеское православие. Можно открыть противоположные свойства в русском народе: деспотизм, гипертрофия государства и анархизм, вольность; жестокость, склонность к насилию и доброта, человечность, мягкость; обрядовере и искание правды; индивидуализм, обостренное сознание личности и безличный коллективизм; национализм, самохвальство и универсализм, всечеловечность; эсхатологически-мессианская религиозность и внешнее благочестие; искание Бога и воинствующее безбожие; смирение и наглость; рабство и бунт» [2]. Философ видит причины этого в специфической религиозности русского человека: «То, что называли у нас двоеверием, т.е. соединение православной веры с языческой мифологией и народной поэзией, объясняет многие противоречия в русском народе. В русской стихии всегда сохранялся и сохраняется и донныне дионисический, экстатический элемент. Один поляк сказал мне в разгаре русской революции: Дионизос прошел по русской земле. С этим связана огромная сила русской хорошей песни и пляски» [2].

Православие как второй компонент древнерусского двоеверия всегда было связано с церковнославянским языком, роль которого в становлении русского литературного языка трудно переоценить. Однако Н.А. Бердяев смотрит на процесс взаимодействия двух языковых стихий с другой точки зрения – с точки зрения формирования национального самосознания: «Высказывалась мысль, что перевод Священного Писа-

ния Кириллом и Мефодием на славянский язык был неблагоприятен для развития русской умственной культуры, ибо произошел разрыв с греческим и латинским языком. Церковно-славянский язык стал единственным языком духовенства, т.е. единственной интеллигенции того времени, греческий и латинский языки не были нужны. Не думаю, чтобы этим можно было объяснить отсталость русского просвещения, безмыслие и безмолвие допетровской России» [2].

Солидаризируясь с мнением нашего выдающегося философа, добавим еще один аргумент в поддержку высказанного им соображения – это мнение М.В. Ломоносова, высказанное им в «Предисловии о пользе книг церковных в российском языке». Перечисляя все достоинства церковнославянского языка, М.В. Ломоносов отмечает также и его роль в сохранении античной, греческой прежде всего, культуры на русской почве: «Сие богатство больше всего приобретено купно с греческим христианским законом, когда церковные книги переведены с греческого языка на славенский для славословия божия. Отмеченная красота, изобилие, важность и сила эллинского слова коль высоко почитается, о том довольно свидетельствуют словесных наук любители. На нём, кроме древних Гомеров, Пиндаров, Демосфенов и других в эллинском языке героев, витийствовали великие христианския церкви учителя и творцы, возвышая древнее красноречие высокими богословскими догматами парением усердного пения к богу» [3].

Для М.В. Ломоносова церковнославянский язык был наследником античной культуры, транслятором богатства идей античного мира, и только через его посредство русский человек, постигая христианскую веру, приобщался к «миру вещей и действий, ученым народам известных» [3].

XVIII век, век Просвещения, открыл Европу для России и Россию для Европы. Путешествия русских дворян, активная торговля, привлечение иностранцев в Россию, постоянные контакты с западным миром особенно остро поставили вопрос о национальной идентичности. Только к середине XIX века он оформился в философские течения западников и славянофилов. А.С. Хомяков, идейный глава славянофилов, посвятил данному вопросу среди других две статьи с говорящими названиями: «Мнение иностранцев о России» и «Мнение русских об иностранцах». В первой из них он приходит к выводу о благотворности контактов между народами: «Человеку трудно узнать самого себя. Даже в физическом отношении человек без зеркала лица своего не узнает, а умственного зеркала, где бы отражалась его духовная и нравственная

физиономия, он еще не выдумал; точно так же трудно и народу себя узнать» [4, с. 88].

Идейный антипод А.С. Хомякова, зачинатель русского западничества П.Я. Чаадаев солидарен со своим оппонентом, когда говорит о необходимости изучения «духа народа»: «...для правильного суждения о народах следует изучать общий дух, составляющий их жизненное начало. Ибо только он, а не та или иная черта их характера, может вывести их на путь нравственного совершенства и бесконечного развития» [5, с. 41].

Хорошо известно скептическое отношение П.Я. Чаадаева к русской истории, его исторический нигилизм, который сложился именно как результат его размышлений о русской национальной идентичности: «...ведь, стоя между двумя главными частями мира, Востоком и Западом, упираясь одним локтем в Китай, другим в Германию, мы должны были бы соединить в себе оба великих начала духовной природы: воображение и рассудок, и совмещать в нашей цивилизации историю всего земного шара. Но не такова роль, определенная нам провидением. Больше того: оно как бы совсем не было озабочено нашей судьбой. Исключив нас из своего благодетельного действия на человеческий разум, оно всецело предоставило нас самим себе, отказалось как бы то ни было вмешиваться в наши дела, не пожелало ничему нас научить. Исторический опыт для нас не существует; поколения и века протекли без пользы для нас» [5, с. 41].

Нам уже известно, что за 150 лет, прошедших с того времени, когда формулировались первые тезисы наших мыслителей, озабоченных поисками особого пути развития России – а именно таковыми были и славянофилы, и западники – были высказаны многие идеи и совершены многие социальные эксперименты. Поиски национальной идентичности не всегда стояли в центре внимания, и античный код не всегда воспринимался как понятие актуальное. Но объективно им пронизана вся русская культура, и без осознания данного факта дальнейшие рассуждения о русской идентичности будут недостаточно полными.

Список литературы

1. Меньшикова М.К. Античный код в мифопоэтической системе Фридриха Гёльдерлина // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2012. № 1(2). С. 162–165.
2. Бердяев Н. А. Русская идея: Судьба России. – СПб.: Азбука-классика, 2008. ISBN 978-5-91181-819-7. – 1946 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://philologos.narod.ru/berdyaev/berd-rusidea.htm> (дата обращения 24.11.2015).

3. Ломоносов М.И. О пользе книг церковных в российском языке [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.litra.ru/fullwork/get/woid/00604021237832651185/> (дата обращения 24.11.2015).

4. Хомяков А.С. О старом и новом: Статьи и очерки / Вступ. статья и коммент. Б.Ф. Егорова. М.: Современник, 1988. 462 с.

5. Чаадаев П.Я. Статьи и письма / Вступ. статья и коммент. Б.Н. Тарасова. М.: Современник, 1987. 367 с.

ANTIQUÉ CODE AND THE PROBLEM OF RUSSIAN IDENTITY

G.I. Strepetova

The article proposes to expand the understanding of the term antique code to include within the scope of the concept of representation of the elements of material and spiritual culture, connected with the development of Russian society, literature, art, the formation of the modern Russian language in its interaction with the classical languages and the language of Church Slavonic. Identifies the main vectors of Russian contacts with the ancient heritage of the world throughout the history of Russia, marked the most significant traces of the impact of culture on the ancient material and spiritual culture of the Russian world. The conclusion about the need for a deeper study of the ancient code in modern Russian consciousness, without comprehending that idea of Russian identity are not rich enough.

Keywords: antique code, Russian identity, modern Russian and Church Slavonic language, literature, philosophy, Slavophiles and Westernists.

2.19. ЧТО ТАИТ ОТ ИНОСТРАННОГО ВЗОРА РУССКАЯ ДУША, ИЛИ ЛИНГВОКУЛЬТУРНЫЕ ПРЕПЯТСТВИЯ МЕЖДУ ЗАПАДОМ И ВОСТОКОМ

© *Е.А. Уразова*

Работа посвящена описанию лингвокультурологических трудностей, с которыми могут столкнуться носители русского языка и культуры в процессе межкультурной коммуникации с представителями англо-американской культуры. Цель работы – познакомить читателя с лингвокультурными особенностями, свойственными русским и американцам, для успешного ведения межкультурной коммуникации. В работе использованы методы описания, сравнения, анализа. Приведены примеры неодинаковой картины мира представителей двух культур. Сделан вывод, что культура и язык взаимосвязаны, и для преодоления лингвокультурологических расхождений необходимо помимо хорошего владения грамматическими основами языка и его лексической базой знать культурные особенности родной страны собеседника. Поэтому при обучении иностранному языку рекомендуется также большое внимание уделять национально-

культурному аспекту, знакомству обучаемых с культурными традициями страны изучаемого языка, с особенностями норм этикета, с языковой картиной мира.

Ключевые слова: лингвокультурные препятствия, лингвокультурная среда, межкультурная коммуникация.

Диалог между культурами Востока и Запада, или межкультурная коммуникация, существует с тех пор, как люди стали путешествовать и приобщаться к культуре и языкам других стран. В работе мы опираемся на мнение Т.Г. Поповой о том, что «разные языковые сообщества, пользуясь разными инструментами концептообразования, формируют различные «картины мира», являющиеся, по сути, основанием национальных культур» [1, с. 38]. Как отмечает Т.Г. Попова, «в последние десятилетия возрос интерес к языку как особой форме выражения и существования национальной культуры», а лингвистическая наука перешла на антропологическую парадигму [1, с. 5].

Незнание культурных особенностей страны собеседника или нежелание учитывать эти особенности в построении своей линии поведения может стать препятствием для успешного межкультурного общения. И наоборот, осведомленность о культурных особенностях другой страны, традициях, иерархии ценностей обеспечивает успешную коммуникацию между носителями различных культур, причем речь может идти о коммуникации на любом уровне, будь то политические переговоры между главами государств, деловое сотрудничество или бытовое общение с целью знакомства и построения отношений. Именно поэтому так важно при обучении иностранному языку уделять особое внимание взаимосвязи языкового и национально-культурного аспектов.

«Language has a setting... Language does not exist apart from culture» (У языка есть обрамление... Язык не существует отдельно от культуры) – еще в середине XX столетия заметил видный лингвист и культуролог Э. Сепир [3, с. 73]. Культура того или иного народа тесно переплетается с его языком, отражаясь в нём и порождая определенные, свойственные менталитету именно этой народности, страны или региона речевые обороты. С другой стороны, язык влияет на культуру народа, формирует общую картину мира и понимание культурных ценностей в рамках, определяемых этим языком. Свод грамматических правил и лексический состав различны для каждого языка. Они оказывают влияние на оформление мысли и на понимание реальности, на чем строится формирование основных концептов миропонимания представителя той или иной культуры.

«Язык... это не просто инструмент для выражения мысли, он скорее сам формирует мысли», – писал другой выдающийся учёный Бенджамин Ли Уорф [4, с. 212–213]. Согласно концепции Сепира-Уорфа, которой мы придерживаемся, культура дает почву для языка, а язык одновременно является как её создателем, так и её продуктом.

Различия в культурах нашей страны (как представительницы культуры восточных стран¹) и западных стран очень велики. Западные страны (в первую очередь мы будем говорить об Америке и отчасти Англии) придерживаются принципа индивидуализма, улучшения уровня жизни каждого отдельного человека, постоянного технического прогресса, развития передовых технологий. Культура восточных стран (мы условно относим к ним Россию) основывается на духовности, религиозности, традиционных ценностях, консерватизме, семейных традициях, приоритете общественного блага перед индивидуальным². Нередко западные партнеры считают религиозность русских близкой к мистицизму.

Для продуктивного общения недостаточно одного знания языка собеседника, об этом свидетельствует масса исторических примеров. Вспомним советскую школу изучения английского языка в общеобразовательных школах, учреждениях среднего профессионального образования и на непрофильных факультетах вузов³, когда к изучению в основном предлагался лишь набор грамматических правил и обучающийся не получал должного представления о произношении, культуре общения, формулах речевого поведения, традициях и обычаях, в результате чего после падения «железного занавеса» наши соотечественники столкнулись с огромной проблемой при необходимости реального общения: они просто не знали, КАК вести беседу с англичанином или американцем! Неосведомленность советских делегатов, туристов, предпринимателей о традиционных способах выражения просьбы, благодарности, пожелания, поздравления и пр. в тех или иных ситуациях и использование в общении с носителями западной культуры привычной им славянской картины мира приводило к непониманию и часто воспринималось как невоспитанность и грубость. В свою очередь, иностранцы во времена перестройки калькой переносили реалии своего языка в русский, вызывая недоумение у собеседников, а подчас и ставя их в неловкое положение.

Нежелание человека изучать культурные особенности какой-либо страны и вникать в тонкости тех или иных понятий иностранного языка приводят к языковому и культурному непониманию. Из-за такого бес-

печного подхода к языку и культуре другого народа и появляются т.н. «русифицированный» английский и «американизированный» русский, и межкультурная коммуникация в таком случае оказывается под угрозой. Изучением подобных проблем и обозначением путей их преодоления, в частности, занимается лингвокультурология.

Человек, искусно владеющий иностранным языком, прекрасно осознает наличие культурных различий между своим и неродным языками и, переходя в беседе на другой язык, он осознанно переключается и на культурные коды этой страны. Можно сказать, что он меняет каждый раз и картину мира на свойственную носителю того языка, на который он перешёл.

Непонимание могут вызвать различия в типах восприятия реальности, в картинах мира. Американцы считают, что носителям русской культуры свойственно т.н. «негативное мышление» [5, с. 31]. Исторически сложилось, что у русских довольно пессимистичный взгляд на жизнь, что отразилось в языке и культуре: «Что я могу поделать?»; «Как дела? – Да НИЧЕГО». Русский человек многое объясняет вмешательством судьбы; он воспитан быть скромным, не хвастливым, склонен приуменьшать свои достоинства, готовиться к худшему (но надеяться на лучшее). Ему свойственны фатализм, суеверия, мистицизм, неуверенность в своих силах. Часто он оправдывает свои неудачи поговоркой: «Человек предполагает, а Бог располагает». Внешне русские поражают иностранцев своей неулыбчивостью, однако только в отношении незнакомых людей.

Нередки случаи, когда русский человек, воспитанный в традициях категорических запретов, переносит усвоенные с детства модели в диалог с английским/ американским коллегой: *You are not allowed to sign any agreement before the lawyer studies it* ('Вам нельзя/ не разрешено подписывать любые договоры до их изучения юристом'). Для английской культуры категорический запрет неуместен, в ответ на такую реплику англичанин или американец пожмет плечами и в дальнейшем с остороженностью будет относиться к подобному человеку. А ведь стоило сказать фразу типа: *in my view you'd better not sign any agreement before the lawyer studies it* ('по-моему, вам не стоит подписывать договор...'), смягчив категоричность высказывания вводными словами и выражением совета, и результат коммуникации был бы положительным.

Категорический запрет: *It's not possible! Don't do it!* ('Это невозможно! Не делайте этого!') – звучит резко для американца и англичанина. Лучше заменить его на более мягкий вариант: *I don't think you can do it*

like that. Why don't you do it in another way. (Не думаю, что можно это сделать таким образом. Почему бы вам не сделать это по-другому?').

You are wrong! ('Вы неправы') – весьма категоричное высказывание, которого также необходимо избегать в разговоре с представителями западной культуры. Воспитанные на принципах уважения к различным точкам зрения и свободы самовыражения, американцы высказывают несогласие с чужим мнением как можно мягче: *In my opinion, there is another point to consider* ('мне кажется, необходимо это обдумать и с другой стороны'), или *I'm afraid I can't agree with you there* ('Жаль, но здесь/ в этом я не могу с Вами согласиться').

Согласно исследованию американки русского происхождения Линн Виссон, американцам присуще т.н. «положительное мышление» [5, с. 17–29], которое основывается на протестантской этике трудолюбия, настойчивости в достижении цели, активной жизненной позиции, привычке рассчитывать только на свои силы, толерантности. Англичанам и американцам не свойственно вести споры с друзьями, родственниками, они не стараются во что бы то ни стало доказать свою правоту и не отстаивают до хрипоты свою точку зрения (если, конечно, это не политический деятель, вести дебаты которому положено по роду службы). Они хорошо усвоили пословицу *"So many men, so many minds"* ('Сколько голов, столько и умов') – и привыкли к тому, что могут существовать различные мнения по одному вопросу. Поэтому они стараются избегать острых углов и трений, поддерживать легкую ненавязчивую позитивную беседу. С детства они привыкли к пусть и «дежурным», но всё же улыбкам, они настроены на победу в любом деле, – и идут к ней с широко расправленными плечами и высоко поднятой головой.

Непонимание между представителями западного «позитивного» мышления и российского «негативного» может возникнуть при приёме на работу в западную фирму. Многие россияне зачастую не получают работу, на которую подходят по квалификации, из-за излишней скромности, впитанной в детстве с молоком матери и основанной на примерах русского фольклора. Наши соотечественники, в особенности те, кто поехали на запад сразу после перестройки и еще не привыкли к западным требованиям создания о себе «положительного, активного, агрессивного» имиджа, казались работодателям недостаточно целеустремленными, неспособными справиться с нестандартными ситуациями и новыми испытаниями, – и получали отказ.

Позитивное мышление американцев проявляется во всем, начиная с обязательной и ничего не значащей улыбки, широко расправленных

плеч и выпяченной груди и заканчивая бодрыми фразами типа: *have a nice day* ('хорошего дня'), *are you Ok?* ('У тебя всё хорошо?'), *everything's gonna work out somehow* ('всё как-нибудь образуется'), *I can manage it* ('Я справлюсь'), *Tomorrow is another day* ('завтра будет новый день') и т.д.

В разных культурах представления о действительности отличаются, и эти отличия проявляются в языке. Например, для русского сознания при указании количеств комнат в квартире характерен точный подсчет всех имеющихся комнат (трехкомнатная квартира обычно будет состоять из спальни, детской, гостиной и кухни), тогда как европеец или американец обычно считает только спальни (*a two-bedroom apartment/flat* – квартира с двумя спальнями, может включать гостиную, столовую и кухню). При описании своих домов англичане также указывают лишь количество спален в доме (*a three-bedroom house*), находящихся, как правило, на втором этаже, не упоминая о других комнатах, которых может быть довольно много (кабинет, столовая, гостиная, кухня).

Интересны различия в традициях, связанных с приемом гостей. Если в Америке вас приглашают в гости на чай или кофе (*come up for tea/coffee*), то именно этим гостя и будут угощать, изредка добавив одно-два печенья. Ждать никаких других угощений не приходится. В отличие от многочисленных русских сладостей, выставляемых на стол при чаепитии. Что и говорить об обедах. На Западе принято вначале предложить гостю горячительные или безалкогольные напитки, почти не добавляя к этому никакой закуски, а затем перейти за обеденный стол, где преобладают блюда, которые можно съесть быстро и пересесть к другому собеседнику. Часто на такие вечеринки хозяева приглашают незнакомых между собой людей с тем, чтобы они могли узнать как можно больше новых людей и завести полезные знакомства. Беседы между новыми знакомыми не длятся долго, собеседники периодически меняются. Просидеть весь вечер с одним человеком считается невоспитанным.

Россия славится своим гостеприимством и застольями. Считается неуважительным не накормить гостя разными видами закусок и горячего. В гости обычно приглашают знакомых между собой людей, чтобы избежать неловких моментов, когда люди не могут найти точек соприкосновения и вынуждены сидеть молча, переваривая сытный обед. Общаться только с одним из гостей вовсе не считается неуместным, а для русского человека говорит о внимательности, искренности и предупредительности собеседника. Этому способствует то, что во время застолья

не принято перемещаться, а следовательно, и для заведения многих новых знакомств русское застолье не подходит.

Русским людям свойственно глубокое чувство сострадания, они чутко реагируют на чужое горе. Человеку, болеющему неизлечимой смертельной болезнью, русский доктор об этом не скажет, так как не хочет причинить ему еще большее страдание; он передаст это его родным, которые также утаят это от больного.

В Америке доктор спокойно объявляет пациенту, какой неизлечимой болезнью он болен и сколько времени он может рассчитывать прожить. По возможности, он старается сделать это быстро и перейти к другому пациенту, так как *Time is money* – «Время – деньги». Считается, что больной самостоятельно должен обдумать сложившуюся ситуацию, принять определенные решения по поводу продолжения лечения и жить дальше столько, сколько ему осталось. Позитивное мышление американцев отражается даже в таких трагических вопросах. На людях он будет держать улыбку и говорить, что у него «все хорошо» (*I'm quite all right*), изредка добавляя сдержанную короткую фразу типа *I've been having some health problems lately* ('В последнее время у меня некоторые проблемы со здоровьем'). И лишь для очень близких родственников и друзей носитель англо-саксонской культуры может приоткрыть завесу тайны и рассказать, что в действительности с ним происходит.

Любой русский человек, в особенности пожилой, обязательно подробно расскажет знакомым, чем болеет, какие процедуры уже прошел, а какие ему еще предстоят, какие лекарства назначил ему врач; подобный рассказ может занять довольно много времени: от 10 минут до получаса. Для американцев, ценящих свое время и уважающих чужое, такое поведение нехарактерно.

В этой связи различно отношение русских и американцев ко времени. На западе принято быть пунктуальным – тенденция, которая проникает и в русскую жизнь, в особенности, в деловую среду. Однако в частных делах, в отношениях с друзьями, родственниками, знакомыми, русские продолжают быть довольно непунктуальными. Русские могут опоздать на празднование дня рождения на полчаса, на час и даже на два, объясняя это различными делами, задержавшими их на длительное время. В англоговорящей среде не принято опаздывать, и опоздание более чем на 15 минут расценивается как неуважение к хозяевам и гостям.

В понимании русских время, можно сказать, более растянуто по сравнению с пониманием англичанина или американца. Русские имеют

тенденцию считать, что за один и тот же промежуток времени они могут успеть сделать гораздо больше, чем то, на что рассчитывает американец. Русский может заниматься несколькими делами одновременно (как в работе, так и в быту), а на западе людям свойственно последовательно выполнять поставленные задачи. Понятие 'сейчас/ минутку' или *right away/ right now* ('прямо сейчас') подразумевает в двух культурах разное количество времени. Если в западной клинике пациент слышит фразу *The doctor'll see you In a minute (right away)* ('Доктор примет Вас через минуту'), он понимает, что буквально через одну-две минуты он действительно войдет в кабинет доктора. В России подобная фраза у кабинета врача или должностного лица может означать «от 5 минут до получаса». Ребенок, отвечающий на зов родителей словом «сейчас», не собирается тут же оставлять свои игрушки, а рассчитывает выиграть несколько лишних минут благодаря неопределенности и растянутости во времени понятия «сейчас» для русских. *I'm coming!* ('Сейчас иду') – говорит мужу жена в Америке и действительно сразу же приходит из другой комнаты. В то время как «иду» мужа в России совсем не означает, что он тут же отключит телевизор и подойдет на зов жены или ребенка.

Русский оставляет себе временной зазор там, где американец этого не позволяет. Поэтому в деловом общении, а также и в личном, русские (если они хотят добиться успеха) должны учитывать пунктуальность западного партнера и подстраиваться под его культурные особенности.

Итак, культуры и картины мира стран Запада и Востока различны. Некоторые различия приводят не только к непониманию, но и к настоящим столкновениям и конфликтам. На исторических примерах можно проследить множество конфликтов, возникавших из-за культурных различий между странами. В наше время мы также являемся свидетелями взаимного непонимания и неприятия ценностей между представителями восточной и западной культур. Множество конфликтов возникает на почве религиозной розни. Напористый, агрессивный стиль выстраивания отношений, свойственный западным странам, их прагматизм, распространение идеологии индивидуализма и навязывание ценностей западного протестантского христианства мешают диалогу культур между Западом и Востоком, в особенности с культурой мусульманских стран. Недовольство со стороны некоторых радикальных мусульманских групп все чаще проявляется в агрессии, террористической деятельности, сопряженной с огромными человеческими потерями из числа мирных жителей. Трагические события с крушением российского пассажирско-

го лайнера в Египте, террористические атаки в Париже и другие вопиющие случаи проявления межкультурной вражды – яркое подтверждение неудачи коммуникации между культурами различных наций, народов.

В разделе были рассмотрены некоторые примеры лингвокультурных различий между жителями России, Америки и Англии. Эти различия по большей части не приводят к конфликтам, однако могут вызывать непонимание, недоумение, неприязнь. Они мешают успеху межкультурной коммуникации между представителями культур стран Запада и Востока. Необходимо знать культурные особенности, национальные традиции и устои страны изучаемого языка, что поможет избежать провала в общении между представителями разных культур и будет способствовать налаживанию межкультурных связей.

Примечания

1. Россия – многонациональное государство, занимающее как часть территории Европы, так и Азии, и большая часть располагается именно в Азии. По отношению к США и Западной Европе Россия – восточная страна. Хотя многое в последнее время в России меняется и ориентируется на Запад, однако по традиционному укладу жизни, консерватизму, уважению к старшему поколению Россия остается ближе к восточному менталитету. В работе мы используем название «русские», имея в виду «жители России».

2. Учитывая всемирные процессы глобализации, это деление весьма схематично и принято нами здесь для простоты понимания некоторых лингвокультурных различий между русской и англо-саксонской культурами.

3. Речь идет об общих тенденциях обучения в указанных учебных заведениях. Здесь мы не говорим о высоком уровне подготовки обучаемых на всевозможных филологических направлениях среднего и высшего образовательного звена.

Список литературы

1. Попова Т.Г. Национально-культурная семантика языка и когнитивно-социокоммуникативные аспекты (на материале английского, немецкого и русского языков). Монография. – М.: Народный учитель, 2003. 179 с.

2. Попова Т.Г. К проблеме когнитивной основы переводческой компетенции // Третьи Всероссийские Державинские чтения (14–15 декабря 2007 г.): Сб. статей в 8 кн. – Кн.8: Иностраный язык юридической специальности. Проблемы перевода и межкультурной коммуникации. М.: РПА МЮ РФ, 2008. С. 160–165.

3. Sapir E. Language Race and Culture; Culture, Language and Personality. – Los Angeles: University of California press, 1949. 207 p.
4. Lee Whorf B. Language, Thought and Reality (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1998. 290 p.
5. Visson L. Where Russians go wrong in spoken English. – Moscow: R.Valent, 2015. 131 p.

**WHAT IS HIDDEN INSIDE THE RUSSIAN SOUL
FROM A FOREIGNER'S GLANCE. A WORD ON SOME LINGUISTIC
AND CULTURAL GAPS BETWEEN THE WEST AND THE EAST**

E.A. Urazova

This article deals with linguistic and cultural misunderstandings Russian and American (English) people may encounter during their cross-cultural communication. The objective is to inform the reader about linguistic and cultural peculiarities inherent in native speakers in order to achieve success in cross-cultural communication. Methods of description, comparison and linguistic-cultural analysis are applied in the article. A lot of examples of different visions of reality are shown. It is underlined in the conclusion that language and culture are interconnected, and to breach cultural and linguistic gaps it is necessary to be aware of the interlocutor's national and cultural peculiarities in addition to the good command of the language itself. That's why much attention should be paid to the cultural aspect and the traditions of the studied foreign country.

Keywords: linguistic and cultural gaps / misunderstandings, linguistic-cultural environments, cross-cultural communication.

**2.20. ПОСТУПОК РУССКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ГЕРОЯ
В СВЕТЕ ПРОБЛЕМЫ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ**

© *Т.В. Швецова*

В разделе рассматривается поступок русского литературного героя как базовая характеристика в ситуации кризиса национальной идентичности. Основное направление работы связано с изучением следующих вопросов: поступок человека в контексте формирующихся в 30–40-е годы XIX века русских литературных представлений о герое, поступок в эпоху формирования концепции русской идентичности; поступка литературного героя на фоне глобальных социальных катаклизмов и преобразований XIX века. Особое внимание уделяется изучению кризисных периодов в литературном осмыслении проблемы поступка («атмосфера ожидания» героя в русской литературе 30–40-х годов XIX века). Все ос-

новые вопросы рассматриваются с использованием методов литературоведческой герменевтики.

По мнению автора, именно поступок, особым образом ориентированный в мире, формирует художественный тип, отвечающий национальным ценностным характеристикам.

Ключевые слова: русская литература, художественная антропология, литературный герой, архитектоника мира поступка, славянофилы, западники.

Поступок русского героя одна из базовых художественно-антропологических характеристик историко-литературного процесса. Поступок, ориентированный в концептуально выстроенном мире, непосредственные мотивы его исхождения, долженствования поступающего формируют самостоятельный художественно-антропологический тип, отвечающий локально-цивилизующим ценностным характеристикам. Поступок понимается как предельная степень самовыражения человека в предельной по нравственному напряжению ситуации.

Вопрос о поступке, его структуре и оценке исследуется на современном этапе разными науками (философией, этикой, педагогикой, психологией). Однако в отечественном литературоведении не так много специальных работ, где рассматривается вопрос о положении литературного героя в мире его поступка. Среди них труды М.М. Бахтина [1], Н.В. Бубырь [2], Л.Г. Кришталева [3], Ю.М. Лотмана [4], Н.И. Николаева [5], М. Эпштейна [6].

Исследование проблемы поступка героя базируется на фундаментальных положениях, выдвинутых в ранней работе М.М. Бахтина с условным названием «Философия поступка» [1], устанавливающих связь непосредственного мотива поступка с центром его исхождения и архитектоникой мира, в котором этот поступок ориентирован. М.М. Бахтин определил ключевые моменты «события поступка» и предложил удачную и емкую формулу – «архитектоника мира поступка». Все это открывает возможность строго научного описания особенностей различных в цивилизационном плане типов поступка в свете глобальной проблемы «Россия – Запад».

В логике историко-литературного процесса исследуемого периода (40-е годы XIX столетия) в качестве доминирующего фактора усматривается формирование русского художественно-антропологического типа, реализующего самостоятельную модель поступка человека, основанную на национальных дескрипторах.

Задача описания художественно-антропологического типа на основе анализа мотивов поступка русского литературного героя может быть

решена с учетом того обстоятельства, что литературное произведение Нового времени в содержательном плане сосредоточено именно на человеческом поступке как на основном предмете своего осмысления, взятого в различных его ипостасях (поступке мысли, поступке чувства, поступке дела). По утверждению современного литературоведа 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 [5]. Нравственные истоки (мотивы) долженствования поступающего находятся в сфере его переживания (понимания) единственности своего места в мире. Именно этот акт и завершает художественное обоснование концепции мира как архитектурного целого. В литературе Нового времени обоснование единственного места поступающего совпадает с обоснованием границ его внутреннего мира. Таким образом, архитектура мира, включающая в себя обоснование единственности в нем места поступающего, является основным звеном в понимании мотивов активно-ответственного поступка, в определении стратегии, методики и конкретного инструментария научного описания художественно-антропологического типа.

Надо полагать, что поступок героя обнаруживает себя в ситуациях выбора, в условиях экстремального стечения обстоятельств, когда уходят на второй план ближние повседневные цели и обнаруживаются глубинные стратегические смыслы существования: у черты смерти, в момент выбора своей судьбы, выбора судьбы детей (стратегия воспитания), выбора судьбы Отечества (службы и служения), творческого миропостижения (поступок ученого, писателя, религиозного подвижника).

Следуя логике рассуждений Н.И. Николаева, литературный герой, принявший решение совершить определенное действие, выполняет активно-ответственный, с ценностной нагрузкой, ориентированный в мире поступок. Оценка и ответственность отличают поступок от любого другого вида деятельности. С нравственной, духовной точки зрения человек таков, каковы его поступки. Соответственно, поступок является способом оценки человека, в нашем случае героя.

Гегель писал, что всякий поступок влечет изменение в объективном мире в виде результата, уже не зависящего от воли субъекта. В данном случае поступок выступает своеобразной призмой, позволяющей увидеть структуру мира или «план мира».

Целые периоды, этапы русского историко-литературного процесса завершаются своеобразными глубокими кризисами, связанными с поступком героя и выходами из него. Наиболее значительный и давно обративший на себя внимание кризис поступка характеризует нравственную атмосферу русской литературы 40-х годов XIX века (атмосферу «ожидания героя»), эпохи, предшествующей формированию великого русского классического романа с его несомненными нравственными открытиями.

Формулировка вопроса о «кризисе поступка» героя в русской литературе 40-х годов XIX века «взрывает» изнутри доминирующую сегодня модель описания русского историко-литературного процесса как «поступательного», эволюционного. Ощущение «кризиса поступка» соотносимо с внутренним движением русской литературы 40-х годов XIX века.

Русская литература сороковых годов XIX века – уникальный феномен отечественной культуры Нового времени. Этот период в истории искусства, обладая цельностью и законченностью, бесспорно, имеет последовательную логику развития и уникальные особенности. Это новый период русской истории, наступивший после разгрома декабристов. Смена общественной формации выразилась в изменении ряда гражданских законоположений социально-экономического порядка. Реформы Николая I – попытка «пересилить» глубочайший национальный кризис с помощью кардинальных законодательных преобразований. При этом реформирование, направленное, главным образом, на решение социально-экономических проблем в стране, в неменьшей степени затронуло духовную сферу жизни русского человека.

Безусловно, центральным событием этого отрезка XIX века, во многом определившим атмосферу эпохи, стала идейная полемика западников и славянофилов. Славянофильство и западничество – «вечные темы» в истории России, которые всегда находятся в центре внимания. Появившись в 30-е гг. XIX в., эти два направления практически сразу приобрели в истории общественной мысли совершенно особый статус, который, во многом сохраняют и поныне.

Спор западников и славянофилов о том, европейская ли страна Россия или все-таки евразийская, был воскрешен глубочайшим кризисом идентичности в 40-е годы XIX столетия. Такие споры стали сигналом проявления кризиса, связанного со сменой картины мира, и как следствие, утраты представлений о герое.

«В отличие от элементарных переходных явлений, неизменно сопровождающих историко-литературный процесс, под кризисом следует

понимать динамичные и глубокие изменения, затрагивающие фундаментальные онтологические и ментальные основы и, как следствие, трансформирующие аксиологическую мировоззренческую парадигму», – пишет в своей монографии И.В. Кудряшов [7, с. 4]. Мы разделяем взгляд ученого на проблему.

Изменение картины мира – это и есть кризис. Мир изменился в своей модели. Это привело не к отказу от национального русского, а к продуцированию чего-то принципиально нового. И.С. Тургенев – западник по своим взглядам, сказал: только русские понимают Запад, как понимают его русские люди, русские взяли от Запада то, что понятно русскому: *Русский человек <...> мало занимается своим прошедшим и смело глядит вперед. Что хорошо – то ему и нравится, что разумно – того ему и подавай, а откуда оно идет, – ему все равно* [8, с. 10]. Западники – явление русской культуры. Они предприняли попытку разрешить проблему поиска деятельного героя с привлечением европейского опыта. В сороковые годы в России появилось огромное количество русских Гамлетов, Фаустов, Вертеров, драматических персонажей а la Шиллер и т.д. Таким образом, западники и славянофилы расширили привычную художественную картину мира.

Подчеркнем: кризис – не показатель слабости, не катастрофа. Это начало роста, это предтеча больших свершений, залог укрепления, обретения нового свойства. Из кризиса выходят с ощущением собственного преимущества. Вхождения в кризис – это поиск. Это напряженное состояние, это ожидание.

Вяч. Иванов, рассуждая о кризисных явлениях в жизни общества, с присущей ему метафоричностью писал: «Общий сдвиг внешних (политических, общественных, хозяйственных) отношений отвечает еще более глубокому, быть может, и ранее начавшемуся сдвигу отношений внутреннего порядка. В существе и основе этого душевного сдвига лежит, думается, некая загадочная перемена в самом образе мира, в нас глядящегося» [9, с. 103]. Перемены, в том числе и кризисного характера, мыслитель связывал с внутренним изменением восприятия человеком окружающего мира и, конечно, с искусством, которое испытывает на себе влияние общего духовного «сдвига».

Кризисность не следует отождествлять лишь с деструктивными тенденциями. Это явление гораздо более сложное, оно содержит в себе перелом, резкое изменение (болезненное, тяжелое, но позитивное и исторически оправданное) фундаментальных основ национальной культурной ситуации.

Напряжение любого порядка есть отражение кризиса, в нашем случае кризиса поступка. Эта атмосфера сопряжена с потерей мотивов поступка героя, персонажи бездеятельны, не могут проявить себя в этом мире: не знают где жить, во что верить, что делать. Потеря почвы – национальная проблема.

В.Г. Белинский, И.В. Киреевский рассуждают о том, что русская литература переживает эпоху кризиса. «Какие причины такой пустоты в нашей литературе? Или и в самом деле – у нас нет литературы?..», – таким вопросом задается В.Г. Белинский в «Литературных мечтаниях» [10].

И.В. Киреевский в работе «Библиографические статьи (1845)» продолжает: «Новый 1845 год будет ли новым годом для нашей словесности? Подарит ли он ее каким-нибудь великим, гениальным созданием, могущим поднять ее упавший дух, оживить ее застывающие силы, убить, уничтожить ее мелочную деятельность и направить к новой существенной цели, к живой жизни, проникнутой мыслью, согретой сочувствием, вдали от журнальных пересудов и торговых расчетов? Или суждено литературе нашей еще и этот год томиться в той же незначительности, в какой она находится вот уже несколько лет? <...> а между тем литература наша не живет, ее интересы спят, и сочувствия с нею не заметно почти нигде. – От того, что слишком редкие высокие явления нашей словесности исчезают почти без следов среди громады мелочных ничтожностей; от того, что на наших писателях с высшими и даже с посредственными дарованиями лежит какая-то странная тяжесть бездействия, в котором мы не можем упрекать ни одного из них потому, что не в праве приписать вине одного лица то, что, очевидно, есть общее состояние» [11, с. 119].

Кризисное состояние русской литературы порождает кризис представлений о герое. Ломка привычной концепции мира, картины мира связана со стержневым вопросом о мотивах поступка героя. Так, Н.К. Михайловский, характеризуя особенности отечественного историко-литературного процесса, справедливо отметил особо сильное влияние социально-экономических изменений в стране на литературу. Критик писал, что группа молодых беллетристов, пришедшая в искусство, стремилась «привлечь внимание общества к таким сферам, которые до толе едва смели показаться в литературе» [12 с. 319]. Эти слова справедливо будет отнести к характеристике деятельности представителей «натуральной школы», пришедшей в русскую литературу в 40-е годы XIX века.

Славянофил Ю. Самарин заявлял о писателях гоголевского направления: «Лица, в нем (русском обществе – Т.Ш.) действующие, с точки зрения наших нравоописателей, подводятся под два разряда: бьющих и ругающих, битых и ругаемых, побои и брань составляют как бы общую основу» [11, с. 171]. Та же черта физиологических очерков молодых реалистов 40-х гг. вызывала сопротивление профессора А.В. Никитенко: «Рассыпчатые нравоописания, портретистики везде стоят на одной точке зрения – на точке зрения беспорядков и противоречий... Вы всегда видите одно и то же – чиновника плута, помещика глупца» [13, с. 160–161].

И западники, и славянофилы говорят о кризисе, который постиг русскую литературу в 40-е годы XIX века. Все, что говорят и творят западники и славянофилы, – свидетельство поиска; они подошли к вопросу: где искать истинного национального героя. Это значит, что традиционный герой не вписывается в картину мира, а нового другого героя – нет. Вопросы у западников и славянофилов разные, но суть у всех одна: потеря четкого представления о герое, о таком герое, который способен к активному действию. Бездеятельность литературы порождает «непоступающего», «недеятельного» героя.

Сороковые годы XIX столетия – период растерянности русской литературы перед проблемой героя. Потеря героя – это сигнал тектонических изменений. Ни до, ни после русская литература не испытывала такого шока. Это означало потерю сути, смысла поступка. Поступок ориентирован в мире, выстроенном определенным образом. В этот период кардинально меняется ценностная картина мира, следовательно, меняется отношение к тому, что ранее оценивалось как поступок, ориентированный в мире с другими параметрами. Утрата смысла поступка переживается как утрата героя, выражающаяся в его мучительном поиске.

Проблема героя в русском литературно-критическом осмыслении до 40-х гг. XIX столетия не заявляла о себе столь остро, как в это время. Не возникало никакой полемики о герое в эпоху русского Средневековья. Эпоха классицизма не могла породить подобной полемики, поскольку герой ее был «преднайденом» и задан идеалами Античности. В литературе XVIII в. вообще существовало четкое деление персонажей на положительных и отрицательных с определенным строгим набором свойств. Классицистическое искусство несло в себе достаточно четкие представления об эталонном злодее, а также об эталоне добродетельного, положительного героя. Для сентиментальной литературы истинный герой –

непрерывно «чувствительный», а не «холодный», как его антипод. И для спора здесь не оставалось никаких оснований. Н.М. Карамзин вполне допускает рассуждение о том, каким должен быть автор литературного произведения (ср.: его известные публицистические статьи «Что нужно автору!», «Отчего в России мало авторских талантов!»), в то время как с параметрами героя у него, по-видимому, нет проблем. Не испытывала подобных проблем и эпоха русского романтизма, сосредоточившая внимание на исключительной личности.

Естественно, смена литературных направлений влекла за собой изменение концепции героя. Но при этом, скажем, карамзинский Фрол Силин никак не нарушал идеалов героев «Россиады» и тем более героев русской средневековой агиографии. Он в них либо нечто уточнял, либо занимал совершенно свободную по отношению к ним нишу.

По всей видимости, 40-е годы XIX века характеризуется тем, что «в русское сознание неотразимо врезалась загадка России» и встали вопросы о русском «лице», о «русской судьбе», о «русском призвании» [14]. Это период самоидентификации русской нации, когда Россия начинает осознавать свою значимость, вырабатывать собственную систему ценностей, осознавать своеобразие характерных для нее форм общежития. Поиск новой концепции литературного героя вполне логично укладывается в эти общие тенденции.

Список литературы

1. Бахтин М.М. К философии поступка // В кн.: Бахтин М.М. Человек в мире слова / Сост., авт. предисл. и примеч. О.Е. Осовский. М.: Изд-во Рос. Открытого ун-та, 1995. 140 с.
2. Бубырь Н.В. Слово и поступок: к поэтике русского рока // Литературный сборник. Донецк, 2007. Вып. 26–27. С. 77–85.
3. Кристалева Л.Г. Философия и этика поступка (Структура и значение поступка в различных историко-культурных обстоятельствах: опыт реконструкции). М.: ИФРАН, 2010. 128 с.
4. Лотман Ю.М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // В кн.: Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. Книга для учителя. М.: Просвещение, 1998. С. 325–348.
5. Николаев Н.И. Литературный герой в мире поступка // Дискуссия. 2012. № 3 (21). С. 173–176.
6. Эпштейн М. Поступок и происшествие: к теории судьбы // Вопросы философии. 2000. № 9. С. 65–77.
7. Кудряшов И.В. Проблема духовной самоидентификации в русской литературе второй половины XIX века: аксиология национальной жизни: Монография. Арзамас: АГПИ, 2007. 212 с.

8. Тургенев И.С. Записки охотника. Минск: Народная асвета, 1977. 358 с.
9. Иванов В.И. Родное и вселенское / Сост., вступит. ст. и прим. В.М. Толмачева. М.: Республика, 1994. 428 с.
10. Белинский В.Г. Литературные мечтания (Элегия в прозе) // В кн.: В.Г. Белинский. Взгляд на русскую литературу. М., Современник, 1988 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0310.shtml (дата обращения 25.10.2015)
11. Киреевский И.В. Библиографические статьи (1845) // В кн.: Киреевский И.В. Полное собрание сочинений в 2-х томах / под ред. М. Гершензона Т. 2. Литературно-критические статьи и художественные произведения [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://imwerden.de/> (дата обращения 25.10.2015).
12. Михайловский Н.К. Г.И. Успенский как писатель и человек // В кн.: Михайловский Н.К. Литературно-критические статьи. М., 1957. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://dugward.ru/library/mihaylovskiy/mihaylovskiy_g_i_uspenskiy_kak_pisatel.html (дата обращения 25.10.2015).
13. Русская эстетика и критика 40–50-х годов XIX века / Подгот. текста, сост., вступ. статья и примеч. В.К. Кантора и А.Л. Осповата. М.: Искусство, 1982. (История эстетики в памятниках и документах).
14. Фроловский Г. Труды. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://azbyka.ru/otechnik/Georgij_Florovskij/ (дата обращения 25.10.2015).

THE ACT OF THE RUSSIAN LITERARY HERO IN THE ASPECT OF THE PROBLEM OF THE NATIONAL IDENTITY

T. V. Shvetsova

The article deals the act of the russian literary hero as a basic characteristics in a crisis of the national identity. The basic issues of the research concern: a) personality's action within the context of the developing understandings about hero in the 30s-40s of the XIX century's Russian literature; b) action during the times of concept formation of national identity; c) character's action in the context of global social changes and cataclysms in the XIX century. A special focus is made on the study of crisis (critical) periods in the literary understandings of an action issues (character's "anticipation atmosphere" in the Russian literature of the 30s-40s of the XIX century). All the key issues are studied with literature hermeneutics studies methods application.

According to the author, an act specifically directed in the world, forms the artistic type that meets the national value characteristics.

Keywords: Russian literature, fictional anthropology literary character, personage, action world's architectonics, slavophiles, occidentalists.

2.21. ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ СЛАВЯНСКОГО КОДА В РОМАНЕ М. СЕМЕНОВОЙ «ВАЛЬКИРИЯ»

© П.Д. Ивлиева

Рассматривается переосмысление славянского кода в романе «Валькирия» Марии Семеновой в контексте европейской гиноцентрической традиции. Прослеживается реализация принципов гиноцентрической литературы в названном произведении М. Семеновой. Интерпретируются некоторые образы славянской и германо-скандинавской мифологии, используемые в романе.

Ключевые слова: женская проза, женская литература, гиноцентризм, авторское мифологизирование, деконструктивизм, аутентичность.

Семенова Мария Васильевна, современная русская писательница, автор многих исторических произведений и романов в жанре фэнтези. Она считается одним из основоположников «славянского фэнтези», окончательно сформировавшегося на рубеже XX и XXI века. Для него характерно использование славянской мифологии и фольклора. Наиболее известным произведением М. Семеновой в жанре славянского фэнтези является роман «Волкодав», в котором, по словам самой писательницы, воссоздан «квазиславянский, квазикельтский, квазигерманский» мифологический мир, а также велика доля исторического элемента. Однако творчество Марии Семеновой – многогранное явление современного российского литературного процесса второй половины XX – начала XXI века. Жанровая природа её произведений разнообразна. Одновременно с романами в жанре славянского фэнтези в её творчестве появляются произведения, которые можно обозначить термином «условно-исторический роман»¹. Это – «Валькирия» (1995), «Лебединая дорога» (1996), «Меч мёртвых» (другое название – «Знак Сокола», в соавторстве с А. Константиновым, 1997). Действие в подобных произведениях разворачивается в условно реальном мире. Автора интересует вполне конкретная эпоха – IX в. н.э., пространственные рамки охватывают север Руси и Скандинавию. М. Семёнова воссоздаёт события древнерусской истории. В качестве героев присутствуют как славяне, так и викинги (варяги). Однако зачастую этнографически точная обстановка служит лишь основой для вымышленного фантастического сюжета. Как отмечает В.С. Толкачёва, внешний сюжет подобных произведений лишён фантастических элементов и воспринимается как вполне возможный в реальном мире. Особое значение в условно-исторических романах, как отмечает исследователь, имеет внутренний сюжет, связан-

ный с пристальным изображением душевного мира и психологии героев. Особого внимания в этом отношении заслуживает роман «Валькирия» (1995).

В одном из интервью М. Семенова подчеркнула, что ее книги – это «женский взгляд на мир» [1]. По ее воззрению, матриархат – это более справедливое мироустройство. Мир, созданный писательницей на страницах «Валькирии» становится практической реализацией ее убеждений. Избегая гендерных противостояний, Мария Семенова создала пространство, где голос женщины слышался более отчетливо и звучно, мир, в котором смысл женского существования не сводился к выполнению домашних дел и воспроизведению потомства. *В доме живёшь, а о доме не думаешь / От сватов в лес бежишь, одного Молчана (пса – П.И.) целуешь вонючего! Тебя зная, на меня кто поглядит? Тебя по матери берут, по отцу, а нас по тебе!* [2, с. 40] – упрекали мать и сестра главную героиню в отсутствие у последней тяги к созданию семьи, не понимая, что Зимушка ждала «Того единственного» (*Я не умела представить ни голоса, ни лица, но не сомневалась – признаю немедленно. И не боюсь я его – да кого я боялась! А он будет сильный и большой, орёл против меня, птенчика желторотого. Что ж не быть птенчиком у такого-то под крылом. И взойдёт золотое, ликующее вешнее солнце, и покажется, что всю прежнюю жизнь я бродила в диком лесу, а теперь попала домой* [2, с. 12]) и больше всего боялась, что *осерчает дядька да сговорит долой со двора замуж за малолетку, сопли ему вытирать, на руках носить сонного на полати* [2, с. 13]. Подчеркнём, что попытка создать такой вариант художественной истории, где «первая скрипка» принадлежала бы женщине уже предпринималась неоднократно в современной европейской литературе. Немецкоязычные писательницы И. Бахман, К. Вольф, И. Моргнер также выдвигали на первый план проблемы вечного противостояния полов и социального бесправия женщины, однако их героини, сильные, но страдающие, любящие, доказывающие свою состоятельность и независимость так и остались в тени мужчин, не будучи услышанными. Каждая из них при этом ощущает свою несвоевременность, неуместность и «неподходящность» к месту и времени. Последний возглас главного действующего лица романа К. Вольф Медеи лишь подтверждает это: *Можно ли помыслить такой мир, такое время, где я пришла бы к месту?* [3, с.79]. Ей словно вторит Беатрис де Диа, героиня романа И. Моргнер, задаваясь аналогичным вопросом: *Warum zum Teufel hat sie mich vorfristig geweckt* [4] / *Какого чёрта меня разбудили раньше времени* (перевод наш – П.И.)?

Валькирия из одноимённого романа М. Семеновой, еще в детстве *поняла о себе нечто значительное и скрытое от других, и дело было не в силе, хотя и в ней тоже*, а повзрослев, также восстает против древней системы, которая стремилась всех унифицировать и обезличить, но, в отличие от героинь К. Вольф и И. Моргнер, не оказывается её жертвой, а наоборот, ломает систему, став девой-воительницей, которая не боится вступить в поединок со смертью, раз за разом выходя из него победительницей. Храняемая богами и природными стихиями, Валькирия не только стала легендой в мужском беспощадном мире, но и дождалась «Того, кого всегда ждала». Эта фраза рефреном проходит через все произведение, неоднократно подтверждая нефиминистическую природу главной героини «Валькирии».

Роман «Валькирия» (1995) содержит в своей основе слагаемые, позволяющие рассматривать его в качестве образца женской прозы. Стоит подчеркнуть, что литература названного направления является предметом споров и дискуссий литературоведов и критиков. Гиноцентрическая проза – направление в современном литературном процессе, базирующееся на идейно-эстетическом принципе гиноцентризма, который присутствует в романах писательниц как некий фундамент, определяющий весь строй и «архитектуру» произведения. Выделяются следующие принципы гиноцентрической литературы: деконструктивизм, авторское мифологизирование, аутентичность.

Под термином деконструктивизм (fr. deconstruction) понимается разрушение давно сформировавшихся и уже устаревших основ и стереотипов не с целью их уничтожения и обесценивания, но воссоздания, возрождения и переосмысления в контексте эпохи нового времени и под углом зрения актуальной современной проблематики. В поэтике романов М. Семеновой можно отметить черты, позволяющие отнести отдельные произведения писателя к названной традиции. Принцип деконструктивизма проявляется в использовании автором стилизации под старославянский мир, который полностью погружает читателя в атмосферу древней Руси.

Главная героиня произведения – Зима Желановна, славянская девушка, покинувшая дом ради любви и воинской жизни и получившая за отвагу прозвище Валькирия, образ которой восходит к германско-скандинавской мифологии. Это образ девы-воительницы в прямом и переносном смысле соответствует жизненному пути главной героини. Практически с первых лет жизни она ведет внутреннюю негласную борьбу за свое собственное «я», ощущая себя гонимой и не вписываю-

шейся в рамки, предлагаемые ей родовым строем: *Только ведь и тут у меня всё было не как у людей: мне нравился заунывный осенний дождь. Нравилось сидеть у ласковой каменки, слушая шуршание и топоток в пожухлой траве на крыше избы* [2, с. 45]. Единственными близкими людьми были для Зимушки соседи из семьи кузнецов: *Я любила к ним (кузнецам – прим.автора) приходить. Здесь меня по крайней мере ни за что не корили. И никогда не отпускали без угощения. Мать говорила, просто я им не дочка, вот, мол, сердце-то не болит. Чужая. Вот ещё почему я любила бывать у кузнецов: здесь со мной рассуждали как с умной, никогда я не слышала – цыц, бестолковая девка, твоё дело молчать* [2, с. 37], а также верный пес по говорящему прозвищу Молчан (*Он не любил зря подавать голос, в жизни не лаял и редко даже рычал. А уж строгий был – не всякий раз допускал себя приласкать. Но вот уразумел горе хозяйкино и то, что за мою обиду некого рвать, что сродни она тоске зверя, глядящего на луну* [2, с.13]). Позже, решив отделиться от рода, и, покинув дом, она сквозь чащобы отправилась на поиски новой жизни. Зимушка Желановна оправдывает свое второе имя она, доблестно сражаясь бок о бок с воинами кмети, которые, во главе с вождем варягов Мстивом Ломаным, стали ей новой семьей. Кмети олицетворяли собой образ идеального мужчины: *Со всех сторон хорош воин, откуда ни погляди. Он и надёжа, верный защитник, мужчина среди мужчин. Он никого не боится, за ним, что за стеной, тепло, сыто и весело. А уж обнимет – все косточки сладостно захрустят...* [2, с. 29]. К слову, образ Валькирии, воспевается в героических песнях «Старшей Эдды», кроме этого к валькириям восходят образы женщин-воительниц немецкой эпической словесности: Брюнхильда из «Песни о Нибелунгах». Несомненно типологическое родство подобных героинь с образами древнерусской словесности: Василиса Микулишна – старшая дочь былинного богатыря Микулы Селяниновича, степная королева-воительница Марья Моревна и другие. В культурной традиции Нового и Новейшего времени обращение к этому образу встречаем в тетралогии Рихарда Вагнера «Кольцо Нибелунга» (*Der Ring des Nibelungen*), отрывок из этого произведения под названием «Полёт Валькирий» взят Фрэнсисом Фордом Копполой для фильма «Апокалипсис сегодня», Паоло Коэльо использует образ валькирии в одноименном произведении («Валькирии») и т.д

Следующим принципом гиноцентрического романа является аутентичность, поскольку характер гиноцентрической прозы определен гендером, личными переживаниями и опытом каждой их писательниц. В

романах М. Семеновой принцип аутентичности проявляется в воплощении проблемы социального бесправия и угнетенности женщины, ее самореализации и самоидентификации в патриархальном обществе. Так, главная героиня романа «Валькирия» Зимушка не находит себе места в семье. Всеми гонимая и никем не понимаемая она живет лишь одной мечтой: встретить «Того самого»: *А Тот, кого я всегда жду, всё плутал где-то, не торопился ко мне* [2, с. 35]. В Валькирии угадываются черты и героинь русских волшебных сказок, которые способны «стоптать железные сапоги, изгрызть медные караваи», чтобы найти своего человека, любимого, предназначенного судьбой. Главная героиня целиком и полностью соответствует образу некрасовской женщины, характеризующему идеально-героическую русскую женщину. Так, и Валькирия Марии Семеновой была слишком самодостаточна и сильна, отпугивая своей целостностью окружающих ее потенциальных женихов, оставаясь верной себе и «Тому единственному». Лишь раз девушка едва не изменила себе и своему вымышленному избраннику: *А что, может, и правда я зря невесть кого дожидалась?* [2, с. 31]. Она чуть было не поддалась искушению с одним из воинов-кмети Нежатой, но вдруг увидела, как «Тот», кого она всегда ждет, грустно улыбнулся издали, оградив от необдуманного поступка. Так, образ «Того» и силы природы в совокупности с ее внутренним стержнем не раз будут путеводной звездой и нравственным ориентиром для Валькирии, освещая ей путь источником внутреннего духовного света, не давая оступиться и сделать неверный шаг. Из этого следует вывод, что перед нами женщина, которой отведена роль не пассивного бесправного наблюдателя, но демиурга с активной жизненной позицией и высокими нравственными ценностями.

Авторское мифологизирование [см.: 6, 8] – третий принцип гиноцентрической литературы. Авторы изменяют сюжетные линии, любовные перипетии и судьбы героев, под иным углом показывают поступки и характеры, иначе трактуют содержание крупных мифологических циклов. Из вышесказанного следует, что авторский миф – это явление, порожденное индивидуальным разумом и сознанием. Образ Валькирии занимает особое место в романе Марии Семеновой, поскольку этот необыкновенной ёмкости образ, вобравший в себя практически все проблемы и противоречия борьбы женщины за свою интеллектуальную и общественную независимость и индивидуальность, оказался созвучен автору в стремлении выразить волнующие ее проблемы, идеи, бытийные представления. Беря за основу мифологический сюжет, писательница не демифологизирует его, но сохраняет сакральность богов сла-

вянской и германо-скандинавской мифологии: Перуна, Одина, Дажьд-бога и других. Для писательницы М. Семеновой славянская и скандинавская мифология, стали так называемым источником вдохновения, откуда она черпала идеи, символы, образы, мотивы, сюжетную канву. Сведения по мифологии древних славян в романе очень целостны, передают атмосферу и настроение тех времен, отражают обычаи и нравы. Мифологические образы так органично вплетены в ткань повествования, что становится очевидно – писательница на страницах романа намеренно не разделяет реальный мир, и мир ею вымышленный. Лако-нично вплетен в ткань повествования образ Христа, соотносящийся с образом вождя варягов, Мстивова Лютого – возлюбленного Валькирии: *Его называли Христос, что значит Вождь, и он умер за своих людей, как подобает вождю. У Христа была неплохая дружина, но дело не обошлось без предательства* [2, с. 96], – именно такую характеристику дает Христу Хаген, наставник Зимушки. Весь роман пересекает своеобразный рефрен, который в свою очередь является так называемым альтер-эго Валькирии – Злая Береза. С этим необычным персонажем связаны события, разворачивавшиеся в Нево (старое название Ладожского озера). Сказание гласит, что род Валькирии (Зимушки) жил на берегу легендарного озера, но произошли события, которые заставили народ уйти с берега моря. На прибрежном холме стояла пара берёз. Они росли из разных корней, а ветви сплетались высоко в небе, как обнявшиеся руки. Весной на обеих распускались одинаковые серёжки, но все немедленно поняли, что это были берёза-муж и берёза-жена. Прашур Зимушки *доставив хлев, и вот поди – приглянулась ему берёза-жена, такая уж ровенькая, как раз на охлупень. Он её и свалил. Отсёк ветки, впряг лошадь и потащил брёвнышко домой. И сам не заметил, как затоптал по пути обоих берёзовых деток. Вот когда начались у нас страшные чудеса! Ночь за ночью муж-берёза выдирает из земли корни и пододвигался к избам на полшага!* [2, с. 15]. С этого момента начали происходить мистические вещи, природа наложила проклятие на то селение, а лес стал грозным и опасным местом, непроходимым и пугающим. Одна лишь Валькирия могла найти утешение и прибежище в чаще тех лесов, оберегаемая и хранимая незримыми силами природы и Злой Березой, в которой также жила душа Валькирии. Наравне с несчастной березой, Зимушка *хваталась корнями за бережок, клонилась, остаться не могла и падать боялась, а волны знай подтачивали, подтачивали...* [2, с. 45].

Валькирия вела своеобразную «борьбу за выживание» и самоидентификацию в чуждом ей обществе. Она преследовала одну цель: стремилась самоутвердиться, заявить о себе, заставить уважать женское начало. Можно с уверенностью сказать, что Зимушка олицетворяет собой «других» женщин, так называемых женщин нового поколения, способных противостоять мужской гегемонии во всех сферах общества, идти к своей цели не сворачивая, добиться желаемого и, несмотря на мужское окружение и «не женскую» «профессию», сохранить в себе Женщину. Всё вышесказанное позволяет говорить о том, что поэтика романа М. Семеновой «Валькирия» во многом базируется на тех же принципах, что и признанные образцы гиноцентрической прозы, такие как «Малина» Ингеборг Бахман, «Медея. Голоса» Кристы Вольф, «Трубадура Беатрис в описании ее шпильфрау Лауры» Ирмтрауд Моргнер, в немалой степени этому способствуют коды славянской мифологии, присутствующие в романе, а произведение писательницы с полным правом может быть отнесено к значимым примерам так называемой женской прозы.

Примечания

1. Подробно эта тема рассмотрена в кандидатской диссертации Толкачёвой В.С. «Типология романов Марии Семёновой» (Ульяновск, 2015). Автором работы предложены принципы жанровой типологии произведений М. Семёновой.

Список литературы

1. Fantasy портал. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://semenova.olmer.ru/int/int6.shtml> (дата обращения 23.03. 2015).
2. Семёнова М.В. Валькирия. Тот, кого я всегда жду. Спб.: Азбука, 2016. 384 с.
3. Вольф К. Медея: Голоса Пер. с нем. М. Рудницкий // Иностранная литература. 1997. № 1. С. 5–79.
4. Morgner I. Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura. Aufbau – Verlag, 1987. S. 703.
5. Вольф К. Франкфуртские лекции // От первого лица. М.: Прогресс, 1991. 416 с.
6. Шарыпина Т.А. Проблемы мифологизации в зарубежной литературе XIX–XX вв. Н. Новгород: изд-во ННГУ, 1995. 114 с.
7. Вежбицкая А. Понимание культуры через посредство ключевых слов. М.: Языки славянской культуры, 2001. 288 с.
8. Шарыпина Т.А. Философско-эстетическая концепция образа Елены в трагедии Гёте «Фауст» и мифологической опере Гуго фон Гофманстала «Египетская Елена» (к проблеме творческих схождений) // Российский гуманитарный журнал. 2013. Т. 2. № 2. С. 159–167.

**RETHINKING OF THE SLAVIC CODE
IN MARIA SEMENOVA'S NOVEL «VALKYRIE»**

P.D. Ivlieva

The novel "Valkyrie" is considered in the context of rethinking of the Slavic code, which is placed in it. In addition, it is analyzed in context of gynocentric literature. It is deduced the realization of gynocentric literature principals in Maria Semonova's novel "Valkyrie". Some images of Slavic and German-Scandinavian mythology are interpreted.

Keywords: women's prose, women's literature, authenticity, gynocentric literature, deconstruction, author's myth-making.

**НЕМЕЦКИЙ АКЦЕНТ
В ЭСТЕТИЧЕСКОМ СОЗНАНИИ XIX–XX ВЕКА:
КОНСТАНТЫ И ПЕРЕМЕННЫЕ**

**3.1. СВОЕОБРАЗИЕ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫХ КОДОВ
В РОМАНЕ Г.Э. НОССАКА «НЕ ПОЗДНЕЕ НОЯБРЯ»**

© *Т.А. Шарыпина*

Речь идёт о своеобразии функционирования экзистенциальных кодов в поэтике романа Г.Э. Носсака «Не позднее ноября», одного из наиболее известных представителей «магического реализма» в немецкоязычной литературе XX века. На основе сравнительно-типологического и биографического методов исследования делается вывод об уникальности этого произведения в художественной практике писателя, обусловленной не столько обращением писателя к материалу современной ему действительности, сколько включением в текст романа архетипических средневековых ментальных кодов и сказочных реминисценций.

Ключевые слова: Ганс Эрих Носсак, мифотворчество, роман, новелла, авторский миф, экзистенциальные коды, проблема выбора.

Ганс Эрих Носсак (Hans Erich Nossack, 1901–1977) принадлежит к тому поколению послевоенной немецкой творческой интеллигенции, в произведениях которой отразились актуальные для того времени темы, проблемы и образы, характерные для так называемой «литературы развалин»,¹ литературы «часа ноль» (1945–1949), времени, когда даже ещё не определилось трагическое противостояние восточного и западного германских государств. Одна из тенденций поиска новой послевоенной немецкой идентичности в искусстве была связана с философско-экзистенциальным взглядом на мир и вела к так называемому «магическому реализму», наиболее талантливым представителем которого был Ганс Эрих Носсак.

При анализе творческого пути писателя утрачивают смысл привычные литературоведческие принципы периодизации. Во-первых, послевоенные публикации Носсака относятся к 1947 г., когда он уже вполне сложился как писатель, а во-вторых, творчество писателя представляет собой, некий монолит, когда в единый взаимообусловленный ряд вы-

страиваются дневники, письма, заметки, рассказы, романы, образуя особый метатекст, подлежащий расшифровке лишь в общем контексте. Такой особый подход к творчеству роднит Носсака с Кафкой и М. Прустом. Следует отметить и такую особенность личности Носсака, как склонность к мистификации. Прежде всего это касается его автобиографии, которую сам он полушутя-полусерьёзно разделяет на официальную, «внешнюю», и подлинную, «внутреннюю»². Подобно Анатолию Франсу, возводившему в своей вымышленной биографии духовную историю своей семьи к эпохе французского Возрождения и Просвещения, Носсак описывает свою «духовную семью», называя среди почётных «отцов», более всего повлиявших на его становление как личности и художника, прежде всего известного немецкого драматурга Фридриха Геббеля [о нем см.: 12, 13]. Наряду с ним писатель причисляет к своим «отцам» Августа Стриндберга, Эрнста Барлаха, Винсента ван Гога, а также Эхила, Паскаля, Клейста и Гёльдерлина. Связующими их воедино качествами Носсак считает неутомимый поиск собственной правды, а также принцип «экстерриториальности»³, позволяющий им вне зависимости от исторических и политических условий оставаться на позиции независимого стороннего наблюдателя, прозревающего правду. Наряду с «отцами» в своём дневнике он называет «братьев», например, Макса Бекмана, Йозефа Рота, Альбера Камю, Германа Броха, а также Томаса Бернхардта. Негативную оценку получают «враги» – И.В.Гёте, Фридрих Ницше [1, S. 49], Мартин Вальзер [2, S.789] и Томас Манн [1, S. 6; 3] с творческой манерой последнего исследователи сравнивают стиль Носсака чаще всего. Действительно, для внимательного читателя параллели, возникающие между произведениями писателей, их образами и поднимаемыми проблемами очевидны. Возможно, субъективная оценка творчества Т.Манна в высказываниях Носсака была вызвана моментом скрытого творческого соревнования, досадой от очевидного предпочтения европейской интеллектуальной элитой духовного авторитета соперника⁴.

Носсак тщательно «выстраивает» свои взаимоотношения в «семье», что находит отражение во многих дневниках, очерках, статьях, эссе: «Выход» («Der Weg nach draussen»), «Приверженность Барлаху» («Bekanntnis zu Barlach»), «Почему я не могу писать как Герман Брох» («Warum ich nicht wie Heinrich Broch schreibe») или в стихах «Клейст» («Kleist»), «Стринберг» («Strindberg»). Модели этих взаимоотношений просматриваются в более или менее зашифрованном виде и в произведениях писателя. В работах немецких исследователей [4; 5] можно

встретить рассуждения по поводу причин «биографических мистификаций» Носсака. Так, частично ставятся под сомнение такие общие места биографии писателя, как запрет на публикацию в период нацистского режима, гибель рукописей в пожаре бомбардировок и принцип аутсайдерства. Все перечисленные «легенды» носсаковской биографии, однако, поддерживались им самим, поскольку соответствовали избранному им для себя имиджу «экстерриториального писателя», независимого от властей предрежащих и от общественного мнения, хотя события его жизни не соответствовали этому образу. То, что не удалось воплотить в реальной жизни, писатель осуществил в «иной», литературной реальности, воплощая свой идеал «экстерриториального» писателя в различных героях своих произведений – особенно в образах писателей Бертольда Мёнкена («Не позднее ноября») и Арно Бреквальта («Младший брат», «Некролог»). Кстати, Носсак наделяет Мёнкена своим третьим именем – Бертольд. Таким образом, он разрешал существующее поистине романтическое противоречие между утверждаемым идеалом и действительностью активного литератора, творческая деятельность которого требовала энергичного участия в различных литературных академиях и проектах. Не случайно любимые герои автора осуществляют себя именно в другой, скрытой от непосвященных филистеров, реальности.

Уже в первых опытах писателя формируются основные черты повествовательной техники и внутренняя структура его будущих произведений, а также те экзистенциальные коды, которые будут разрабатываться им на протяжении всего творчества. В них же появляется некая обобщенная символическая модель «существования» (фр. *existentialisme* от лат. *existentia* – существование) современного состояния человека в мире. Многие из животрепещущих вопросов человеческого бытия решаются писателем в духе философии экзистенциализма, хотя в целом мировоззрение и творчество Носсака не укладываются в прокрустово ложе той или иной экзистенциальной школы. Писателя более всего занимают мотивы крушения личности перед лицом Ничто и перехода «границы», отделяющей обыденность от «негарантируемого». Эти темы становятся лейтмотивными по сути для всех произведений Носсака. М.А. Брагинская [6] очень точно сказала о том, что характеризовать творчество Носсака можно по одному произвольно выбранному произведению, поскольку сюжетные ситуации, тип героя и форма характеристики образа однотипны для всего его наследия. Действительно, автора не интересует процесс становления героя или его облик, последовательность событий его биографии, кроме одного момента или события, ко-

торое чаще всего ставит героя в экзистенциальную ситуацию выбора, зачастую на пороге подлинной и «другой» реальности, жизни или смерти, когда приоткрывается истинная сущность его «экстерриториальности».

Подобно Т. Манну, художественную манеру и стиль которого он не уставал критиковать, Носсак создаёт свой особый художественный мир, свою особую мифологию. Её специфику определяют причудливый симбиоз древнегреческих мотивов и образов в сочетании с библейскими аллюзиями и авторской мифологизацией. В отличие от Т. Манна, искавшего архетипические основы европейского гуманизма в глубинах древнейших мифологий, Носсак видит там катастрофические для будущего развития человечества просчёты. Вечные архетипические экзистенциальные коды, с его точки зрения, следует искать прежде всего в глубинах античной и библейской традиции, не случайно среди своих почтенных «отцов» писатель называет Эсхила, поскольку в его трагедиях герои в пограничной ситуации на пороге смерти или катастрофы оказываются перед нелегким нравственным выбором, особым светом освещающим не только их гибель, но и предшествующую ей жизнь (Этеокл, «Кассандра»). Экзистенциальный мотив добровольного выбора смерти как утверждение своей «экстерриториальности» – личной свободы и внутренней независимости – становится ведущим в новелле «Кассандра» (Kassandra, 1948) – оригинальном переосмыслении античного мифа и программном произведении писателя. Образ непризнанной пророчицы Кассандры наряду с образом Ореста становятся сквозными в его творчестве, о чём свидетельствует сам Носсак в эссе «Орест» (1971), называя этот образ одним из своих главных жизненных впечатлений и примеров, наряду с Кассандрой, которой посвящает миниатюру «У меня есть только ты, Кассандра».

Роман Носсака «Не позднее ноября» («Spätestens im November», 1955) занимает особое место в творчестве писателя, как с точки зрения своеобразия авторского мифотворчества, так и функционирования привычных для него экзистенциальных кодов. В середине пятидесятых годов в художественном мире писателя принимают законченную форму авторский миф «инобытия», «иной реальности» за гранью и образ носсаковского «ущелешего»/ «экстерриториального» героя в ситуации «перехода черты»: новеллы «Некролог» («Der Nachruf», 1954); «Любопытный» («Der Neugierige», 1955); «Спираль. Роман одной бессонной ночи» («Spirale. Roman einer schlaflosen Nacht», 1956). В критике также сложилось мнение, что в романе «Не позднее ноября» («Spätestens im

November», 1955) Носсак пытается обратиться к реальной конкретной современной проблематике [7]. Однако анализ поэтики этого произведения в контексте принципов авторского мифотворчества и присутствия в нем типичных для Носсака экзистенциальных кодов не позволяет сделать такой однозначный вывод.

Творчество Носсака пронизано автобиографическими мотивами, но даже в этом контексте роман «Не позднее ноября» занимает особое место. В августе 1952 г. писатель проходил курс лечения в Браунлаге, где познакомился, как свидетельствует его дневник, с женщиной, инициалы которой «М. Н.» напоминают нам о Марианне Хелльдеген, героине названного выше произведения [8, S. 146]. Роман получает своё название благодаря трёхактной, до сих пор не опубликованной, пьесе Носсака. Малое число героев, небольшой временной отрезок, ограниченное место действия и трёхчастное деление, отдельные эпизоды романа, представленные диалогами без ремарок, действительно роднит его с камерной пьесой. Это один из самых своеобразных романов Носсака с различных точек зрения. Во-первых, Носсак отходит от главной темы своего творчества: осмысления итогов произошедшей катастрофы (бомбардировки Гамбурга), во-вторых, он действительно строит повествование на современном материале, описывая состояние западногерманского общества середины пятидесятих годов. С этой точки зрения история внезапной любви жены удачливого предпринимателя Макса Халльдегена Марианны, от лица которой идёт повествование, и успешного писателя Бертольда Мёнкена приобретает некоторые реалистические основания и жизнеподобие. В отличие от других произведений писателя место действия романа очерчено достаточно конкретно: героиня родом из небольшого средневекового Ильцена (Uelzen, Нижняя Саксония), в тексте романа неоднократно упомянут Кассель – знаменитый город сказочников – братьев Гримм. В произведениях Носсака не бывает случайных деталей. Это даёт повод задуматься о сказочных аллюзиях сюжета. Однако город, куда бегут влюблённые, обозначенный только одной буквой D., расположен «на границе» у «реки», а в размышлениях Марианны постоянно возникает «мост» через «реку», ключевые сцены романа разыгрываются на «лестнице» и у «двери». Всё это – экзистенциальные коды, наиболее часто встречающиеся в текстах Носсака. Так что и этот, на первый взгляд, наиболее близкий к конкретной реалистической проблематике роман представляет собой уникальный опыт авторского экзистенциального мифотворчества. Носсак использует на этот раз не библейские или античные сюжеты, но обращается к средневеко-

вым ментальным кодам и сказочным реминисценциям, что само по себе необычно в рамках его творчества, ориентированного на античную традицию. История любви героев имеет свои архетипические основания в уникальной модели человеческих взаимоотношений, рожденной рыцарским средневековым сознанием и понятной в контексте Средневековья, однако вновь и вновь наполняемой последующими эпохами новыми мотивами и деталями. Это рыцарская концепция безграничной любви, которая сильнее смерти. Уже во втором абзаце романа пространственно-временные границы повествования размываются, перенося происходящее в вечность мифа: *«Это началось во время «лёгкой закуски», как это было указано на приглашении. Это могло начаться и раньше, намного раньше, когда я была ещё ребёнком. Иногда мне кажется, что это вообще никогда не начиналось, но всегда было так, с самого начала. Но я не осмеливаюсь об этом думать; возможно, это игра воображения (Es begann bei dem «Kleinen Imbiss», wie es auf der Einladungskarte hiess. Es kann auch schon, als ich noch ein Kind war. Manchmal scheint es mir, als ob es gar nicht erst begonnen habe, sondern immer schien so gewesen sei, von Anfang an. Doch ich wage nicht darüber nachzudenken; es kann Einbildung sein) [9, S. 5]»*. В содержании романа эта ситуация конкретизируется параллелью со знаменитой историей Франчески да Римини и Паоло Малатеста, мифологизированной Данте Алигьери в пятой песни «Божественной Комедии» («Divina Commedia»). Показательно, что повествование в романе «Не позднее ноября» доверено погибшей героине. В этом явно прослеживается параллель к соответствующему эпизоду из поэмы Данте. Перед нами спонтанная речь героини, полная сомнений, противоречий и рефлексии. Как и «уцелевший» из романа «Некийя», Марианна не очень доверяет словам, поскольку, с её точки зрения, существует столь многое, чему люди не придумали имён, и это и оказывается самым главным, подлинным.

Мотив любви Франчески и Паоло и особенно сам образ героини возникают и в раннем варианте романа «Младший брат» («Der jüngere Bruder», 1958). Для героя произведения Стефана Шнайдера, рассуждающего по поводу оправдательного процесса для героини, Франческа невинна и является несчастной жертвой. Из окончательной редакции романа этот пассаж рассуждений выпадает, но появляется новый. Шнайдер читает историю Франчески и Паоло в переложении Стафана Георге и рефлектирует на основании собственного опыта по поводу тяжести супружеской измены. Проблема вины и невинности в свете истории Франчески приобретает для него, как и в пьесе писателя Мёнкена из романа «Не позднее ноября», вневременной характер.

Носсак удивительным образом переосмысливает и придаёт современное звучание опозитизированному образу книги, которая стала для Франчески и Паоло своеобразным Галеотом⁶, пособием запретной любви. Носсак укрупняет эту тему: Бертольд Мёнкен – писатель, и сам работает над пьесой о Франческе и Паоло. Кстати, первая встреча с Марианной происходит во время чтения Бертольдом своего произведения на церемонии вручения премии. Здесь есть и ещё одно удивительное сходение: в эпоху Средневековья, когда книги были доступны избранным (не только с точки зрения богатства, но и духовных возможностей личности), чтение считалось наслаждением. Во второй половине XX в. вырабатывается также новое отношение к книге. Речь идёт не только об интеллектуальной прозе, представителем которой был и сам писатель, но и о сформировавшемся в эпоху постмодерна взгляде на мир как на гигантскую библиотеку, сокровища которой также открываются только избранным. Огромное значение в концепции романа имеет одна из первых фраз, сказанная Мёнкеном, распознавшим в Марианне родственную «избранную» душу, в момент их знакомства: *Для нас это была вечность. Когда она проходит, о ней всегда тоскуют, её не хватает. Но мир не знает об этом. «С Вами вместе смерть обретает смысл» – сказал он. Это прозвучало так, как будто бы я сама это сказала, хотя я и не произносила этих слов. Но как будто бы отзвук моего собственного голоса вернулась ко мне; это были очень правильные слова; сказала что-то другое – было бы фальшиво, и поэтому я тоже сказала только: Да (Wir standen dort sicher nicht lange da, so etwas meint man nur. Für uns war es eine Ewigkeit. Wenn sie vorbei ist, sehnt man sich immer danach zurück, nichts genügt einem mehr. Aber der Welt weiß nichts davon. «Mit Ihnen lohnt es sich zu sterben», sagte er. Es war so, als ob ich es selber gesagt hätte, obwohl ich nicht diese Worte gebraucht hätte. Doch nun war es wie meine eigene Stimme, die zurückkam; es waren genau die richtige Worte; etwas anderes zu sagen, wäre falsch gewesen, und darum sagte ich auch nur: Ja.)* [9, S. 13].

Эта сцена и эта фраза являются ключевыми с различных точек зрения. Слова Мёнкена должны были напомнить о том, что, преклоняясь пред великими чувствами влюбленных, Данте смягчает их посмертную кару. По воле автора они кружатся, не размыкая объятий, в вечном черном вихре бури, тогда как остальные грешники этого круга мучаются поодиночке. Более того, Данте допускает необычное в контексте описания Ада сравнение грешников с голубями. В христианской традиции голубь – символ Святого духа, а также именно голубь приносит Ною оливковую ветвь, символизирующую окончание потопа: *Как голуби на*

сладкий зов гнезда, // Поддержанные волею несущей, // Раскинув крылья, мчатся без труда, // Так и они, паря во мгле гнущей, // Покинули Дидоны скорбный рой // На возглас мой, приветливо зовущий [10, с. 25]. Любовная страсть, что привела их к гибели, навсегда соединила героев и после смерти.

В некоторых исследованиях можно встретить мысль о том, что история Марианны и Мёнкена напоминает миф об Орфее и Эвридике [8]. Думается, что в авторской мифологии Носсака эти сюжеты имеют прямо противоположное значение. Новелла-притча «Орфей и...» («Orpheus und...», 1946) посвящена проблеме избранности творческой личности. Автора привлекла сама многозначность мифологической ситуации – трагическая обреченность героя, великая сила его духа, тайный смысл поступков. В новелле противопоставляется скрытый от непосвященных "*иной мир*" избранных – привычной жизни обывателя, лишь интуитивно догадывающегося о существовании такового и беспощадно уничтожающего избранных. Эта ситуация роднит героев Носсака с их романтическими предшественниками и романтическим двоемирием. Притча Носсака об Орфее и Персефоне также вполне отвечает экзистенциальной ориентированности писателя, поскольку вечно печальная Персефона – владычица скорбного царства Смерти. Именно туда и отправляется Орфей в путешествие за вечными истинами, с точки зрения экзистенциалиста открывающими свой подлинный смысл лишь на пороге инобытия – «Ничто». Орфей «изменяет» Эвридике, изменяя обыденной реальной жизни. Эвридика для Носсака – олицетворение земного, плотского, обыденного. Тем не менее, налицо переключки ситуаций: в древнегреческом мифе, выводя Эвридику в земное пространство и усомнившись в её присутствии, оборачивается Орфей, в романе эту роль берёт на себя Марианна, оборачиваясь на стоящего у входной двери её дома Мёнкена. Дом героини – воплощение буржуазной респектабельности – в этом контексте приобретает значение преисподней, куда и спускается современный Орфей.

Стоит вспомнить иную средневековую параллель, которую несомненно имел в виду Данте, описывая своих трогательных любовников. Это предание о любви Тристана и Изольды, безысходное в самой своей сути из-за благородства личностей всех участников рокового треугольника. Разрешить трагическую ситуацию под силу только Смерти, которая и наступает влюбленных почти одновременно. Кстати, в романе есть и своеобразная параллель к образу короля Марка – это свекор Марианны, встреча с которым побуждает её вернуться домой. Сама канва событий также скорее

напоминает роман о Тристане и Изольде, чем историю Франчески и Паоло: внезапно наступающая героев страсть, бегство почти в неизвестность, возвращение домой и расставание, а затем совместная гибель. Уже отмечалось, что в поэтике романа легко просматриваются и сказочные элементы. Так сама завязка сюжета, когда на приёме по случаю вручения премии героиня впервые видит Бертольда Мёнкена, а затем, не рассуждая, следует за ним, оставляя и сына, и мужа, и обеспеченное существование, напоминает скорее условность сказочных сюжетов, чем мифических, всегда опирающихся на свою особую логику. Кстати, заметим, что в романе явно ощутимы аллюзии на сюжет толстовского романа «Анна Каренина». В частности утренней сцене в детской Серёжи соответствует вечернее прощание героини с сыном Гюнтером, а её объяснению с мужем Максом – соответствующий эпизод романа Л.Толстого. Однако эти реминисценции в произведении Носсака не развёрнуты.

Сказанная Мёнкеном фраза (*Mit Ihnen lohnt es sich zu sterben*) становится своеобразным лейтмотивом книги, имеющим для Носсака особый смысл. С точки зрения авторской мифологии, происходит встреча двух родственных душ, презревших «трёхмерное пространство» общества великосветских обывателей и готовых перейти границу, черту, отделяющую их от «негарантируемого». Второе бегство Марианны осенним вечером, *spätestens im November*, это осознанное бегство в никуда, в *незастрахованное*, по ту сторону Смерти. Ситуация по сути экзистенциальная, высвечивающая искренность жизненной позиции и чувств героев, всю предшествующую жизнь «паривших» «на границе» «вчера и завтра» («*An der Schwebe zwischen Gestern und Morgen*⁷). В этом контексте Смерть становится желанным освобождением, процессом свободного парения, как это и описано в романе Носсака: *И тогда машина взлетела. Туда, где в темноту сворачивала гирлянда огней. Мы парили. Какими легкими мы были! Лёжкими, как перышко. Нас относило к опорам железнодорожного моста. Всё быстрее. Я держалась за руку Бертольда. И он держался за мое колено. Мы больше не хотели разлучаться* (*Und dann kam der Wagen ins Fliegen. Da, wo die Lichtgirlande ins Dunkle abbiegt. Wir schwebten. Wie leicht wir waren! Federleicht. Wir wurden zu dem Pfeiler der Eisenbahnbrücke hingeweht. Immer schneller. Ich hielt mich an Bertholds Hand fest. Und er hielt sich an meinem Knie fest. Wir wollen nicht wieder getrennt werde*) [9, S. 190].

В конце романа писатель, по его собственному выражению [11, S.188], прибегает для читателя «сюрреалистический элемент»: оказывается, перед нами монолог погибшей. В 1957 г. Носсак публикует текст, в котором выводит в качестве повествователя умершего Мёнкена

(«Hans Erich Nossack. Von Berthold Mönken»). Всё это ставит под сомнение жизнеподобие романа, заставляя вновь перечитать произведение с учётом принципов авторского мифотворчества. Рассуждая об образной системе «Божественной Комедии» Данте, Шеллинг заметил, что даже выведенные поэтом исторические личности будут впоследствии считаться мифологическими, поскольку художественная система названного произведения питается собственной мифологией Данте, рожденной опытами жизни и творческой фантазией поэта. В этом смысле роман Носсака «Не позднее ноября», наследующий традиции Данте, становится подлинным образцом авторского мифотворчества, осветившего новым светом привычные коды носсаковского экзистенциального мировидения. Включение в текст романа архетипических средневековых ментальных кодов, связанных с рыцарской концепцией безграничной любви, которая сильнее смерти, и сказочных реминисценций снимает с гибели героев ореол безысходности и трагической обреченности, освещая их уход в Вечность приобщением к классической традиции.

Однако новые тенденции, ощутимые при написании романа «Не позднее ноября», остались неразвитыми в творчестве Носсака. В последующих произведениях «Спираль. Роман одной бессонной ночи» («Spirale. Roman einer schlaflosen Nacht», 1956), «Неизвестному победителю» («Dem unbekanntem Sieger», 1969), «Украденная мелодия» («Die gestohlene Melodie», 1972) и «Счастливый человек» («Ein glücklicher Mensch. Erinnerungen an Aporée», 1975) писатель вновь возвращается к описанию внутреннего мироощущения человека, заглянувшего за грань привычного бытия и живущего под двойным гнѐтом страха: ужаса от возможного «разоблачения» своей избранности и от своей потенциальной опасности для людей обыденного сознания, а потому в силу своего личного жизненного опыта, философских и духовных предпочтений остаѐтся в замкнутом круге вечных противоречий.

Примечания

1. «Литературой развалин» назвал первое поколение писателей ФРГ Г.Бёлль (статья «В защиту литературы развалин», 1952).
2. Autobiographie. In: Über Hans Erich Nossack. Hg. v. Christof Schmid. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970 (edition suhrkamp 406), S. 159-162, hier S. 159.
3. Термин Носсака, используемый им в романе «Дело д`Артеза» для характеристики жизненных принципов наиболее близких ему героев : Эрнста Наземанна, Луи Ламбера, Эдит Наземанн, независимых в своей жизненной позиции от властей предрержащих и от общественного мнения.
4. Обращает на себя внимание небольшая заметка Носсака, написанная к столетию Т.Манна, содержащая очень тенденциозную оценку личности и манеры письма

писателя: «С самого начала, то есть когда я был еще очень молодым и чуть ли не дилетантом, стиль Томаса Манна был мне предостерегающим примером для того, как нельзя писать ни в коем случае. Ведь его стиль является, и я теперь все еще придерживаюсь того же мнения, не выражением личности, а великолепно умелой позой, посредством которой скрывается полный недостаток оригинальности<...> От стиля я требую, чтобы посредством него автор как человек давал себя узнать, только тогда он и его книга правдоподобны для меня, даже если бы он придерживался противоположной моей точки». Уже в этом небольшом отрывке чувствуется желание Носсака подчеркнуть собственную независимость, так называемую «экстерриториальность» и правдивость собственной манеры повествования. Отрывок даётся в переводе С.Мельника: relga. № 09(227).24.05.2011. <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?level1=main>

5. Здесь и далее отрывки из романа «Не позднее ноября» даются в переводе автора раздела.

6. Оруженосец в романе о Ланселоте, который был помощником при свиданиях рыцаря и королевы Джиневры.

7. Выражение, использованное писателем не только в этом романе, но и в сборнике новелл «Интервью со смертью».

Список литературы

1. Hans Erich Nossack: Die Tagebücher 1943–1977. Drei Bände. Band 1. Mit einem Nachwort von Norbert Miller. Frankfurt a/M.: Suhrkamp 1997. 2342 S.

2. Hans Erich Nossack: Die Tagebücher 1943–1977. Drei Bände. Band 2. Mit einem Nachwort von Norbert Miller. Frankfurt a/M.: Suhrkamp 1997. 2342 S.

3. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 31.05. 1975.

4. Über Hans Erich Nossack. Hg. v. Christof Schmid. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970. 177 S.

5. Hilgart J. Legenden der Nossack-Literatur // Internet-Dokumentation der Arbeitsstelle Hans Erich Nossack der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www2.adwmainz.de/nossack/Einleitung.htm> (дата обращения 10.03.2016).

6. Брагинская М. А. Ганс Эрих Носсака // Журнал «Самиздат». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://zhurnal.lib.ru/> (дата обращения 10.03.2016).

7. Карельский А. В. Ганс Эрих Носсака // История литературы ФРГ / Отв. ред. И. М. Фрадкин. М.: Наука, 1980. С. 185–205.

8. Andrew Williams. Hans Erich Nossack und das Mythische // Epistematika. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft. Band 509. Würzburg, 2004. 242 S.

9. Nossack H.E. Spätestens im November. Hamburg, 1968. 192 S.

10. Данте Алигьери. Божественная Комедия. Пер. с итал. М. Лозинского. М.: Московский рабочий, 1986. 575 с.

11. Kindlers Literaturlexikon. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart-Weimar. 2009. Bd.12.

12. Меньщикова М.К. Поэтика трагедии Фридриха Геббеля «Нибелунги» (Специфика конфликта и система образов). Дис. ... канд. филол. наук. Н. Новгород, 2006. 191 с.

13. Меньщикова М.К. Жанровый синтез в драматургии Фридриха Геббеля (к 200-летию писателя) // Российский гуманитарный журнал. 2013. Т. 2. № 2. С. 174–178.

THE SPECIFICITY OF EXISTENTIAL CODES IN THE NOVEL «SPÄTESTENS IM NOVEMBER» BY H. E. NOSSACK

T.A. Sharypina

The article aims to review the specificity of the functioning of existential codes in the novel «Spätestens im November» by H. E. Nossack who is the one of the most remarkable representants of the «magical realism» in the German literature. On the basis of comparative, typological and biographical methods, the author of the article concludes that the novel is unique in the system of written works of the H. E. Nossack. It is provided by not only addressing the contemporary material but through the including the iconic medieval mental codes and fairy-tale reminiscences.

Keywords: Hans Erich Nossack, a novel, Novella, the author's myth, mythopoetry, existentialism, the problem of choice.

3.2. ПРОБЛЕМА «ОССИ-ВЕССИ» В РОМАНЕ ЙЕНСА ШПАРШУ «КОМНАТНЫЙ ФОНТАН»

© *Г.В.Кучумова*

Цель работы – выявить различия в менталитете западных и восточных немцев (Ossi / Wessi), которые художественно осмысляются в романе немецкого писателя Йенса Шпаршу «Комнатный фонтан». В романе артикулируется травматический опыт отвергнутого прошлого и игровой характер его освоения в оппозиции двух фигур «весси» и «осси». Диалог между ними создает почву для комических недоразумений и новых коммерческих находок. Место встречи двух моделей бытия «осси/весси» Й.Шпаршу конкретизирует в бытовом предмете и через него передаёт «фантомную боль» восточных немцев по ГДР. Симпатии автора явно на стороне «осси». Обаятельность этого образа кроется в самой положительной заданности романа как своего рода утопии о чистом предпринимательском труде, не отягощённом заботами о заработке денег (здесь прекрасная иллюстрация парадигмы «деньги/счастье»). Автор иронично обыгрывает связь «деньги/счастье».

Ключевые слова: роман «Комнатный фонтан», Йенс Шпаршу, «осси», «весси», ментальность, дискурс травмы, «фантомная боль», парадигма «деньги/счастье».

Наше исследование находится в русле системно-целостных исследований современной парадигмы «Запад/Восток» в аспекте характерных для немецкого дискурса травмы фигур «Ossi» и «Wessi». В новейшей немецкой литературе дискурс «травмы» актуализируется и приобретает новое звучание после объединения Западной и Восточной Германии (*Wiedervereinigung*, 1989). Речь идет о двух видах травмы: 1) Холокост и послевоенный травматичный опыт; 2) травма разделения и последующего объединения Германии. Особенно травмирующим считается социалистическое прошлое ГДР (1849-1989), так называемая «вторая диктатура», опыт восточных немцев в связи со «штази» (*Stasi=Staatssicherheit*).

Существует еще один уровень травмы в современном немецком обществе – это **травматический опыт отвергнутой идентичности, который переживают восточные немцы** (выделено автором – Г.К.). Однако его не принято публично обсуждать в Германии. Между тем травматический опыт отвергнутой идентичности очень значим, поскольку выступает объектом присвоения трёх агентов производства коллективной идентичности, активно работающих с памятью, травмой и ностальгией, а именно: человека (в качестве эмоционального опыта), государства (в идеологиях) и рынка (в системе капиталистических отношений). После объединения страны, в основу которого почти во всех отношениях были положены западногерманские стандарты, восточные немцы не перестают ощущать, что их лишили «счастливого и светлого» прошлого. В новой реальности объединенной Германии утрата референциальных опор сопровождается меланхолией, ностальгией восточных немцев («осси») по реалиям ГДР (продукты, кинофильмы, фарфор, автомобили и др.) и чувством утраты привычных для них ценностей (солидарность, задушевность, общность).

В художественном дискурсе травматический опыт разделения и объединения двух немецких государств осмысляется и перерабатывается. Основными средствами выступают экзистенциальная серьезность, экзистенциальная тоска по ушедшим временам (роман Катарины Хакер «Смотритель бассейна») [1], ёрничание и гротесковое изображение «достижений» социализма (роман Томаса Бруссига «Герои вроде нас») [2]. Приятную ностальгию по социализму как по «счастливой сказке» ощущает тот же автор в романе «Солнечная аллея» [3].

Добрый юмор и мягкую иронию демонстрирует современный прозаик Йенс Шпаршу (Jens Sparschuh, 1955) в романе «Комнатный фонтан. Роман о родине» («*Zimmerspringbrunnen: Ein Heimatroman*», 1995) [4]. В

ироничном диалоге «весси/осси» автор артикулирует травматический опыт отвергнутого прошлого. Роман демонстрирует сложный психологический рисунок, парадоксальный по своей сути. Отторжение «старого» мира и сарказм по отношению к «новому» соседствуют здесь с ностальгией по **социалистическому прошлому, или как ее часто называют в Германии «остальгия»** (от *Ost* – восток) (выделено автором – Г.К.).

Роман «Комнатный фонтан» – по форме «современная робинзонада», а по содержанию иронический комментарий к «ситуации поворота» – даёт веселые рекомендации по выживанию в новой реальности объединенной Германии [5, с. 168]. Роль современного Робинзона в романе исполняет главный персонаж Хинрих Лобек, от лица которого ведется повествование. После увольнения с работы, связанного с «великим объединением», Лобек оказывается на ничейной территории (*im Niemandsländ, das nicht mehr DDR, aber noch nicht BRD ist*), в новой, еще необжитой реальности. Он горестно заявляет: *mein altes Heimatland hat mich verlassen* [4, S. 36]. *За последние три года вокруг меня все постоянно менялось и обновлялось. Не выходя из квартиры, я покинул родину (точнее, она меня покинула)* [6, с.49]. Новое понимание родины связывается у героя с подчеркнуто личным пространством, с сознательной концентрацией на собственном мире (*die betonte Kleinräumlichkeit, die bewusste Konzentration auf die eigene Lebenswelt*), а само понятие родины вследствие объединения символизирует новую активность [7, S. 73–75].

Характерно, что в заглавие романа автор выносит название бытового предмета (комнатный фонтан) и обозначение жанровой принадлежности (роман о родине). Подобное смешение, уже предполагающее ироническое освещение романских событий, содержит в себе интригующий вопрос, как сочетаются в едином смысловом пространстве эти два понятия. К ответу на этот вопрос автор подводит читателя лишь во второй половине романа. Ответ предполагает нестандартное решение, отражающее главную идею романа: малое пространство, пространство личной утопии, помогает обживать большое пространство новой Германии.

Поначалу малодушный страх, связанный с усилиями по освоению новой действительности, вынуждает Лобека сидеть дома. Затем неожиданно для себя он оказывается в самом эпицентре жизни объединенной Германии и успешно решает поставленные перед ним задачи. В связи с «островным» существованием героя его домашний пес Хассо получает новое имя Пятница (*Freitag*). Как и полагается Робинзону, Лобек делает в своем дневнике каждодневные записи, в которых он самоиронично

описывает свой день, свое настроение, мысли и мечты. Здесь есть место теплой привязанности к животным, уважительного отношения к людям, искренней любви к своей жене, заботе о родине.

Роман рассказывает о жизненных перипетиях восточного «осси», который вследствие тотальной «вессификации» мобилизуется и в попытке обжить новое социокультурное пространство объединенной Германии осуществляет поистине «робинзонову работу». Если классический Робинзон из романа Д. Дефо осваивает, окультуривает природный хаос, то «новый Робинзон» выступает как фигура покорителя/усмирителя социального и культурного хаоса, вызванного объединением Германии. Йенс Шпаршу, как и его литературный предшественник, создает здесь историю свободного, всепобеждающего труда.

В романе «Комнатный фонтан» Й. Шпаршу акцентирует пафос коммерческих авантур, в ходе которых даже самые прозаические подробности «трудов и дней» Робинзона делаются необычайно увлекательными. Й. Шпаршу иронично обыгрывает шутливое сопоставление *Besser-Wessi* (западный немец, который всегда лучше знает, что делать) и *Jammer-Ossi* (восточный немец, склонный лишь к меланхолии). Диалог западной и восточной моделей бытия, выявляющий границу *Mauer in den Köpfen* [4, S. 33], ментальные и культурные различия между западными и восточными немцами *Ossi–Wessi*, разыгрывается в лице основных персонажей романа – господина Lobek и господина Boldinger.

Комизм романного сюжета заключается в том, что руководствуясь маркетинговыми стратегиями успеха, «весси» Болдингер терпит поражение, а неудачник «осси» Лобек вдруг становится успешным агентом по продаже комнатного фонтана. Диалог между ними (прекрасная иллюстрация парадигмы «деньги/счастье») не только не мешает взаимопониманию, но и создает почву для новых комических недоразумений и новых коммерческих находок.

Фигура типичного «весси» воплощает в романе чистую и неприкрытую этической риторикой предпринимательскую стратегию и энергию западных немцев. Утрированная в романе фигура Болдингера выступает как экономический субъект, рассматривающий себя исключительно как часть общественной экономической системы, а участие в ней – как единственный модус *vita activa*. В наставлениях неопытному Лобеку Болдингер следует центральному тезису книги основателя американского государства Бенджамина Франклина «Наставления молодому торговцу»: *Помни, что время – деньги*. Система координат Болдингера – денгоцентричность, эгоцентричность и успешность. Живые люди для

него существуют исключительно как клиенты, которых нужно обработать, сформировать у них желание приобрести комнатный фонтан.

Комичный герой – добродушный и бесхитростный Лобек («новый Робинзон» и «современный бравый Швейк») втягивается в маркетинговую кампанию по распространению среди жителей восточной части Германии такого необходимого предмета в быту, как комнатный фонтан. Удачливым он становится по той причине, что сохраняет в себе незыблемый островок внутренней суверенности и той необходимой человеку «бытийности», позволяющей преодолеть все трудности и выжить в новой реальности. Загадка романа заключается в том, что в фигуре Лобека содержится некий «код» положительного для автора человека. Секрет этого кода таится в простодушии, в отсутствии всякого рода утаиваний и хитростей, в его иронии и самоиронии, в уважении к людям и любви к простым вещам. Шпаршу убеждён, что в культурном хаосе может выжить только человек с устойчивой системой ценностей, формирующих его личную идентичность, а именно: семейные ценности, ценности родины, результаты своего труда.

Выявим утопическую составляющую романа «Комнатный фонтан». Обаятельность образа «осси» кроется в самой положительной заданности романа как своего рода утопии о чистом предпринимательском труде, не отягощённом заботами о заработке денег. Автор здесь иронично обыгрывает связку «деньги/счастье». Вслед за французским философом Анри де Бенуа он утверждает, что на смену обществу неограниченного потребления должно прийти общество гармоничного баланса, которое не будет ставить во главу угла деньги [8]. (Обратим внимание, что нигде в романе не звучит слово «деньги, купюры».) В сфере потребления понятие «счастье» замещается понятием «успешная деятельность», в бытийной же сфере – счастье – это просто быть, жить и любить. Несомненно, понятие «счастье» играет системообразующую роль в структуре жизни Лобека, обладающего способностью к генерации счастья и умением инструментализировать ценности высокого порядка. Он строит свою жизнь, ориентируясь не на зарабатывание денег, а напрямую на достижение полноты и осмысленности бытия.

Интересно, что роман Йенса Шпаршу «Комнатный фонтан» артикулирует еще один уровень травматического опыта, так называемый «коммерческий» тип ностальгии по социализму. Мифологическая ностальгия превращается в моду (*винтаж*), и сама становится объектом потребления в пространстве капиталистической системы ценностей. Предметы быта и культуры социалистического прошлого мифологиче-

ски реконструируются массовым сознанием в новом социокультурном контексте.

Место встречи двух моделей бытия «осси/весси» Й.Шпаршу конкретизирует в бытовом предмете и через него передаёт «фантомную боль» восточных немцев по ГДР [9]. Как и в романе Дефо, в котором приключения Робинзона сводятся большей частью к описанию производства вещей, наращивания материи, творения в его чистом первоизданном виде, в романе «Комнатный фонтан» акт творения новой вещи приобретает завораживающее величие. Благодаря «культурной провокации» самая обычная вещь и самое обыденное действие приобретают новое культурное измерение.

Интересно, что *know how* принадлежит псу Пятнице, персонажу, приносящему герою удачу. Из-за нестерпимой жажды пёс выпивает всю воду в комнатном фонтане, роняет его и нарушает его «архитектурную задумку». В работе по усовершенствованию дизайнера комнатного фонтана «новый Робинзон» использует (н)остальгию восточных немцев ко всему, что символически связано с жизнью в прежней ГДР. В результате модифицированная модель комнатного фонтана *Jona*, дополненная «остальгической» составляющей (профиль телебашни Берлина и контуры бывшей ГДР) и получившая многозначительное название *Atlantis*, в квартирах восточных немцев занимает место своеобразного *ein Altar der Nostalgie* [10]. И теперь выставленная на продажу новая модель комнатного фонтана в стиле «а ля ГДР» выступает своеобразным маркером «социалистического прошлого» в двух ипостасях. С одной стороны, бытовой предмет формирует знакомое и уютное пространство «старой доброй ГДР», наполняя его фрагментами привычной реальности, а с другой – становится своего рода культурным кодом для своих, цементирующий сообщество «бывших граждан ГДР».

Таким образом, Йенс Шпаршу в своем романе «Комнатный фонтан» иронично обыгрывает травматический опыт восточных немцев утраты своей родины. Вместе с тем роман в игровой форме отражает культурный процесс, определяемый Жаком Деррида как деконструкция культуры, в данном случае осуществляется деконструкция социального порядка ГДР. Строительство «нового» из фрагментов «старого» происходит в символическом пространстве коллективного бессознательного и определяется в стремлении восточных немцев обрести новые структуры символического порядка в условиях утраты прежних желаний и смыслов.

Список литературы

1. Hacker K. Der Bademeister. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 2006. 207 S.
2. Brussig T. Helden wie wir. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1998. 325 S.
3. Brussig T. Am kürzesten Ende der Sonnenallee. Berlin: Verlag Volk und Welt GmbH, 1999.
4. Sparschuh J. Der Zimmerspringbrunnen: Ein Heimatroman. Köln: Kiepenheuer und Witsch, 1995. 160 S.
5. Кучумова Г.В. Немецкоязычный роман 1980-2000 гг.: проблема обживаемости современного мира «без границ» // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. Филология и искусствоведение. № 4 (2). Киров, 2009. С. 166–170.
6. Шпаршу Й. Комнатный фонтан. СПб.: Изд-во Амфора, 2004. 223 с.
7. Korfkamp J. Die Erfindung der Heimat. Zu Geschichte, Gegenwart und politischen Implikaten einer gesellschaftlichen Konstruktion. Diss., Berlin: Logos Verlag, 2006. S.73–75.
8. Бенуа А. де. Против либерализма: к четвертой политической теории. М.: Амфора, 2009. 480 с.
9. Иванова Н. «Ностальгическое» // «Знамя» № 9, 1997. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/dom/ivanova/ivano.html> (дата обращения 03.11.2015).
10. Ledanff S. Die Suche nach dem –Wenderoman— zu einigen Aspekten der literarischen Reaktionen auf Mauerfall und deutsche Einheit in den Jahren 1995 und 1996 // G: inhalt heft 2, 1997. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www2.dickinson.edu/glossen/heft2/wende.html> (дата обращения 03.11.2015).

THE PROBLEM “OSSI-WESSI” IN GERMAN NOVEL “ZIMMERSPRINGBRUNNEN” OF JENS SPARSCHUH

G.V. Kuchumova

The purpose of the article is to show the differences in the mentality of the West and East Germans (Ossi / Wessi) interpreted in Jens Sparschuh’s novel “Zimmer-springbrunnen” as trauma discourse. The novel emphasizes both the traumatic experience of rejected past and its playful development in the opposition of figures “wessi” and “ossi”. Their dialogue paves the way for comic misunderstandings and commercial discoveries. The meeting point of the two models “wessi” and “ossi” is concretized in everyday items which convey “the phantom pain” of Eastern Germans about the GDR. The author's sympathies are clearly with the “ossi”. The charm of this image is in the positive kind of utopia about pure entrepreneurial work without any

money worries. The author also plays ironically with this great illustration of the paradigm money/happiness.

Keywords: german novel, –Zimmerspringbrunnen”, Jens Sparschuh, –wessi” and –essi”, mentality, the trauma discourse, –the phantom pain”, the paradigm money/happiness.

3.3. АВСТРИЙСКИЙ МИФ О ЦАРЕ ЭДИПЕ ГУГО ФОН ГОФМАНСТАЛЯ

© Ю.Л. Цветков

Исследуется оригинальность интерпретации античного мифа о царе Эдипе австрийским драматургом в начале XX века. Под влиянием идей Ф.Ницше и З.Фрейда Гофмансталь создал аналитическую драму в русле «новой драмы» рубежа веков, значительно изменяя систему персонажей, структуру образов и композицию античной трагедии Софокла. Пьеса Гофмансталя оценивала современность сквозь призму античности: неблагополучие мира под маской безудержного веселья. Автор создал образ предельно одинокого и безвольного царя Эдипа – марионетки в руках богов, не способного избавиться от власти рока в любви и дружбе. Сфинкс лишила Эдипа противостояния судьбе. Стремление персонажей к глубинному самопознанию отняло у них жизненные силы в конфликтных ситуациях.

Ключевые слова: венский модерн, трагедия рока, психологизация, саморефлексия, интуиция, сон, исповедальность, неспособность к действию, пьеса углубленного самопознания.

Неустанное стремление мифического царя Эдипа к истине путем овладения знанием о своем происхождении известно нам из гомеровских поэм «Илиада» и «Одиссея», фиванской тетралогии Эсхила «Эдиподия» (сохранилась только трагедия «Семеро против Фив»), фиванского цикла Софокла («Царь Эдип», «Эдип в Колоне» и «Антигона»), трагедии «Финикиянки» Еврипида, драмы для чтения Сенеки Младшего «Эдип». Из послепантичных произведений известны трагедия П. Корнеля «Эдип» (1659), одноименная трагедии Вольтера (1618) и сатира А. фон Платена «Романтический Эдип». В начале XX века к трактовке образа Эдипа обращались Жозефен Пеладан «Эдип и Сфинкс» (1903), Гуго фон Гофмансталь «Эдип и Сфинкс» (1905), он же перевел софокловского «Царя Эдипа» (1905, премьера в Мюнхене, 1910) и Жан Кокто «Эдип-царь» (1925). Либретто на текст Ж. Кокто использовал для оратории и балета И. Стравинский (1927). Андре Жид создал «Эдипа» в 1930 году, а в 1934 году была поставлена трагедия Ж.

Кокто «Адская машина». Карл Орф сочинил сценическую ораторию (перевод Ф. Гёльдерлина) по трагедии «Тиран Эдип». Наконец, в 1936 году Дж. Энеску написал оперу «Эдип» [1, S. 74–82].

В основу трагедии «Эдип и Сфинкс» (1905) талантливого поэта и драматурга венского модерна Гуго фон Гофманстала (1874–1929) положен мифологический сюжет об Эдипе, широко известный в трактовке Софокла (V в. до н. э.). Поскольку Гофмансталь создал современный перевод трагедии Софокла «Царь Эдип», главной точкой отсчета в новом осмыслении античности можно считать это знаменитое произведение. Софокл, создатель европейской аналитической драмы, которая в виде «новой драмы» возродилась на рубеже XIX–XX веков в творчестве Г. Ибсена, А. Стриндберга, Г. Гауптмана и А.П. Чехова, концентрирует внимание публики на толковании, выяснении тайны или истины. Поэтому досценическая «история» становится главной, определяющей конфликт, сюжетное развитие и систему персонажей [2, с. 471]. Для зрелого творчества Гофманстала центральной проблемой становится конфликт, возникающий в пространстве активных и пассивных деяний человека. Влияние интерпретации античности Ф. Ницше на мировосприятие Гофманстала неоспоримо. Противопоставление дионисийского и аполлонийского начал, античности и христианства находит свое отражение в жанре трагедии. Она понимается Ф. Ницше как своеобразный музыкальный способ реализации мифа для познания тайны мира при творческом соучастии публики: «Дионис говорит на языке Аполлона, однако окончательно на языке Диониса» [3, с. 37].

А.Ф. Лосев высоко оценивал ницшевскую интерпретацию античности. Концепция немецкого философа, по его словам, «является замечательным явлением человеческой мысли, с небывалой глубиной проникшей в затаенные истоки и корни античной души» [4, с. 34]. Если в общей оценке античности Гофмансталь следует за новыми взглядами Ф. Ницше на мир древности, то в конкретном развитии действия в трагедии «Эдип и Сфинкс» обнаруживаются новые черты, позволившие поставить Гофманстала в ряд драматургов, создавших новое видение современного мира через призму античности. Главные герои Гофманстала рассказывают о своих снах, интуитивно догадываясь о существующих тайнах. Поэтому пафос раскрытия тайны отсутствует полностью. Трагедия Эдипа рассказывается на сцене. Разговорная по своей сути пьеса теряет эмоциональную окраску в обнаружении истины, а исповедальный характер монологов персонажей приобретает психоаналитическую форму. Несомненно, что широкое увлечение в Вене учением

З. Фрейда, экспериментами Й. Бройера и психоаналитической теорией катарсиса А. фон Бергера затронуло и Гофмансталь. Поэтому для него очень важен мировоззренческий аспект драмы, развивающийся, однако, в другом русле, чем у его предшественников-драматургов. Если для французского драматурга Ж. Пеладана, текст трагедии которого «Эдип и Сфинкс» хорошо знал Гофмансталь, на первом плане оказывается проблема воли человека, способного преодолеть хаос, то для Гофмансталь Эдип и Иокаста находят себя друг в друге, а Эдип хотя и избран совершить деяние, но исполнить его он не может в силу того, что оно свершается само по себе.

В отличие от Софокла Гофмансталь изображает Эдипа иначе. В нем полностью отсутствует деятельный характер, преобладают мечтательность и рефлексия. Эдип верит в сновидения и живет в иллюзорном мире, наполняя его подсознательными догадками. Поворотным пунктом является его пребывание в Дельфах: герой узнает свою будущую судьбу. Приговор жрицы указывает ему путь активного действия, но неизвестность предстоящего дня пугает его. Сны Эдипа предсказывают жертвенный путь, сопряженный с цепью мук и страданий, с преступной виной и проклятием. Эдип жертвует, действительно, всем, что у него было, осознавая свое величие. В представлении Эдипа не зарождается ни капли сомнения в истинности своего происхождения. Он считает важным фактом то, что именно оракул предсказал ему ужасную судьбу. По его мнению, только царский сын может стать избранным, даже если это приведет к трагической развязке.

Быстро решаясь на совершение какого-либо поступка, Эдип приводит его в исполнение, совершая тем самым одну ошибку за другой. В гнев он убил Ликия за слова в хмельном дурмане, расправился с герольдом, убил царя Лаия, сбросил в бездну умирающего в муках незнакомца. Центральной сценой является шествие Эдипа к Сфинксу. Стремление Эдипа к подвигу носит оттенок сомнения: он не охвачен чувством победы, а рассказывает о своих тайных сомнениях. Особое значение в трагедии приобретают отношения Эдипа со Сфинксом. В отличие от софокловской трактовки Гофмансталь по-другому изображает победу Эдипа. О своем появлении в Фивах Эдип мог бы сказать: «пришел, увидел, победил». Действительно, Эдипу удается то, что не удавалось никому. Он освободил город от омерзительного чудовища, пожиравшего людей. В какой-то момент кажется, что Эдип – «баловень судьбы» (*der auserwählte Sohn des Glücks*) [5, S. 478]. Однако Эдип не совершает подвига, поскольку не участвует в каком-либо деянии. Он отпрямляется к

Сфинкс, а его страстное стремление к подвигу имеет оттенок сомнения, который вовсе не согласуется с его характеристикой «баловня удачи». Как и у Софокла, в трагедии Гофманстала нет встречи Эдипа со Сфинкс. Их диалог происходит за кулисами. Раздается смертельный крик чудовища. В этот момент с горной тропы спускается Эдип и восклицает, что страшный демон знал все сны Эдипа.

Чудовище Сфинкс уже знает об Эдипе и смотрит на него *с приводящей в ужас нежностью*. При виде «освободителя Фив» Сфинкс бросается в бездну, так как перед ней появилось еще более уродливое существо. В Сфинкс Эдип узнает самого себя, понимая, что проклятие и право быть избранным являются тождественными. Фиванский народ поет хвалебные песни во славу победителя. Наконец Сфинкс уничтожена. Но кто победил её? Не являлась ли Сфинкс пособником Эдипа, возвышая его и осуществляя предсказанные роком события? Приветствуя Эдипа как человека, *видевшего вещей сон*, Сфинкс рассеивает эдиповское «опьянение» победой своих былых деяний, одновременно раскрывая для Эдипа истину. В этот момент Эдип страстно желает смерти, но не смерти простого человека, раздавленного случайно горным обвалом, а смерти, достойной богов. Однако наваждение Эдипа длится недолго. Он словно просыпается от глубокого сна и направляется в Фивы, где он теперь царь и муж красавицы-царицы Иокасты. Приняв такое решение, он более не ослеплен своим величием, а движим идеей воспитать из фиванцев *род блаженных (ein Geschlecht von Seligen)* [5, с. 481].

В образной структуре гофмансталеvской трагедии у Эдипа появляется настоящий соперник – Креон. Если у Софокла Креон не стремится к абсолютной власти и выше всего ценит дружбу и честь, то в новой трактовке образ отличается жестокостью, приверженностью к магии и стремлением добиться власти любой ценой. У Гофманстала Креон с полным правом может называться главным героем. Если первый акт трагедии посвящен Эдипу, то начало второго – Креону. Еще ребенком он был избран жрецами. В день свадьбы Лаия он передает страшную весть о его гибели от руки своего сына и женитьбе наследника на своей матери. Креон не может вырваться из-под власти тяжелых воспоминаний юности и ощущает себя несчастным человеком, предчувствуя впереди только поражения. Куда бы ни обращался его отрешенный взгляд, все становилось мрачным и мертвым. Креон воплощает в себе образ человека, который глубоко удручен шаткостью положения вещей в мире. Он задает себе вопрос: *Если в мире все так лживо и ничтожно, в чем тогда смысл человеческого деяния?* [5, с. 421]. Ответ пессимистичен.

Особенность поведения Креона заключается в том, что он не способен на выполнения какого-либо действия. В процессе размышления над предстоящим деянием сомнение в его исходе парализует Креона. Как и Эдип, он пытается победить Сфинкс. Отправляясь к чудовищу, оруженосец Креона падает в пропасть, что является дурным предзнаменованием. Мальчик-слуга, идущий впереди Креона, не верит в победу своего господина. Креон убивает его, предательски воткнув ему нож в спину и сбросив в пропасть. Мучительно не верил в свою победу и сам Креон, что, видимо, почувствовали и его охранники. Пытаясь убежать от самого себя, Креон ищет утешения в магии и колдовстве. Бесплодный мечтатель нуждается в чуде и таинственных заклинаниях, чтобы быть в состоянии вынести тяготы жизни. На Креона направлено действие некоей силы, которую он не может постичь. Креон отрешился от жизни и создал вокруг себя безлюдное пространство, в котором он предельно одинок. Он грезит о деятельных поступках. Но его сны лишают героя воли к действию. Креон сам догадывается о дьявольском коварстве своих снов. Саморефлексия не только ослабляет волю, но и приводит к исчезновению ощущения времени. Единственной узнаваемой реальностью для него становится возраст.

После смерти Лаия Креон предпринимает попытку завладеть тронном путем отстранения Иокасты. Он хочет убедить фиванцев, что царица не сможет оградить их от угрозы Сфинкс. Креон приказывает поджечь целый городской квартал, чтобы выступить затем благородным спасителем. Народ, действительно, требует престола для Креона. Однако ему приснился сон, что *другой молодой Лаий (eine Art von jungerem Laios)* [5, с. 429] станет правителем Фив. Так разбивается вера Креона в свой план. Назначение образа Креона в трагедии Гофманстала заключается в его невозможности стать царем Фив, поскольку эта роль предопределена богами Эдипу. Однако Креон не только соперник Эдипа, но и его «двойник» с отрицательными характеристиками. Между образами существует множество параллелей. Эдип пытается казаться таким, кому все под силу, Креон же со смирением и глухой завистью ощущает себя неудачником.

Женою Эдипа становится супруга погибшего от его рук царя Лаия и мать Эдипа – Иокаста. В трагедии Софокла о знакомстве Эдипа с Иокастой и их свадьбе не упоминается. Гофмансталь, как и греческий драматург, изображает царицу сильной, полной жизни и самосознания женщиной. Однако победитель Эдип в гофмансталева пьесе ослеплен красотой супруги. Внешняя привлекательность Иокасты – новый мотив в пьесе Гофманстала по сравнению с античными источниками. Спокой-

но и смиренно ожидая своей судьбы, Иокаста терзается предчувствиями и распознает полные тайн происшествия, что существует некая связь между Эдипом и Сфинкс, между потерей собственного ребенка и бедствиями страны. Будущего супруга она воспринимает как близкую смерть в образе посланника богов. Однако именно Эдип и Иокаста приносят народу освобождение от Сфинкс, хотя Иокаста и узнает, с кем вступает в брак. Внезапное озарение Иокасты в финале трагедии разоблачает её заблуждение и вину в браке-инцесте.

Концовка пьесы наполнена безудержным весельем, за которым скрывается всеобщее неблагополучие мира. Активные деяния не приносят спасения. Любовь возникает из отношений, отмеченных кровосмешением. Эдип и Иокаста счастливо шагают, держась за руки, по ковру в город. Креон расстилает перед ними пурпурный плащ. Финал пьесы подчеркнуто ироничен: является ли Эдип победителем или побежденным? Он по-настоящему дважды предпринимал побег от тяжкого пророчества, но оставался слеп. Он представлял собой марионетку в руках богов и был жертвой наследственной крови предков. Избавление от рока посредством спасительной любви также предстает ложной истиной. Кажущийся господин своей судьбы – Эдип – раб своей крови. Ликование Эдипа – это голос проклятия.

Финальный триумф пьесы представляет собой не только трагическую иронию, но и определенную оценку современности, которая являет бесконечный хаос, преодолеть который не в силах даже те, кто стоит у власти. Эдип Гофмансталя, страстно стремившийся к деяниям, после «победы» над Сфинкс теряет свою уверенность в жизни и возможность избежать судьбы. Её неотвратимость сильнее, чем замыслы персонажей. Образная структура трагедии Гофмансталя значительно отличается от пьес Софокла и Ж. Пелладана. Сохраняя некоторую последовательность хода событий, гофмансталевские герои несут огромный индивидуальный психологический заряд. В каждом акте вводятся новые второстепенные персонажи (слуги, оруженосцы, несчастный незнакомец и др.). В жанровом плане Гофмансталь постоянно размывает структурообразующие черты трагедии и приходит к созданию характерной для венского модерна пьесы углубленного самопознания героев, находящихся в резком конфликте с миром. Автор представил на суд зрителей свое оригинальное ощущение времени, создав своеобразный австрийский миф об Эдипе и Сфинкс.

Список литературы

1. Zink N. Sophokles: König Ödipus. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas. Frankfurt am Main; Berlin; München: Moritz Diesterweg, 1976. 96 S.

2. Фрейдберг О. М. Трагедия. Эстетические проблемы // Фрейдберг О. М. Миф и литература древности. М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1978. 605 с.

3. Аствацуров А. Три великие книги Ф. Ницше // Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. СПб.: Художественная литература, 1993. С. 22–60.

4. Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М.: Мысль, 1993. 960 с.

5. Hofmannsthal H. von. Ödipus und die Sphinx // Hofmannsthal H. von. Dramen II. 1892–1905. Frankfurt am Main: S.Fischer Verlag, 1986. 526 S.

HUGO VON HOFMANNSTHAL'S AUSTRIAN MYTH OF KING OEDIPUS

Y. L. Tsvetkov

The article explores the originality of interpretation of the ancient myth of king Oedipus by an Austrian playwright in the early twentieth century. Influenced by the ideas of Nietzsche and Freud, Hofmannsthal created an analytical drama along the lines of "new drama" at the turn of the century. However, he considerably changed the character system, the image structure and the composition of Sophocles' ancient tragedy. Hofmannsthal's play evaluates modernity through the prism of antiquity: the problems of the world under a mask of merriment. The author creates an image of an utterly lonely and weak-willed king Oedipus – a mere puppet in the hands of gods, unable to get rid of the power of fate in his love and friendship. The Sphinx deprives Oedipus of the confrontation with destiny. The deep desire for self-knowledge of the characters takes away their life energy in conflict situations.

Keywords: Viennese Art Nouveau, tragedy of fate, psychologisation, self-reflection, intuition, dream, confessional art, failure to act, play of in-depth self-knowledge.

3.4. СТАНОВЛЕНИЕ ФЕНОМЕНА «АВСТРИЙСКОСТИ»: ЙОЗЕФ ШРЕЙФОГЕЛЬ

© *Г.А. Лошакова*

Цель данной работы – исследовать становление феномена «австрийскости» в творчестве Й. Шрейфогеля (1768–1832). «Австрийскость» понимается и рассматривается в данном случае как особая ментальность, присущая литературным героям и находящая свое выражение в художественных текстах. Метод исследования сравнительно-типологический. Сделаны следующие выводы: вопрос об австрийской идентичности по-прежнему является актуальным как в немецкоязычном, так и в российском литературоведении. В австрийской литературе существуют два основных национальных стереотипа. Один из них дает представление об австрийце XIX века как о жизнерадостном герое, далеком от

германской умозрительности и абстрактности. Другой стереотип связан с представлением об австрийце как об одиноком чудеке, способном на неожиданные поступки, тяжело переживающем свое отторжение от действительности.

Ключевые слова: австрийская идентичность, бидермейеровские персонажи, национальный характер, герой, разграничение литератур, дифференциация.

В 1985 году один из исследователей австрийской литературы отмечал, что вопрос о национальной и культурной идентичности австрийца остается для литературоведения по-прежнему актуальным [1, с. 156]. Этот вопрос в свою очередь упирается в «вечные проблемы» немецкоязычной литературы в целом: в проблему ее разграничения и дифференциации. Дилемма, существует ли австрийская литература, приобрела на протяжении второй половины XX века устойчивый характер [2; 3; 4]. В 2009 году В. Мюллер-Финк констатировал: «Существует ли австрийская литература, или, может быть, она... краткосрочный феномен послевоенного времени, этот вопрос остается неразрешенным» [5, с. 8]. Следует отметить, что, однако, еще в 1999 году, обращаясь к понятию «австрийская литература», К. Цейрингер констатирует, как и многие другие до него, что такие факторы, как Просвещение (йозефинизм), католицизм, многонациональное государство, являются основополагающими для осмысления данного явления [6, с. 51]. Цейрингер приходит к выводу, что рассматривать австрийскую литературу как самостоятельную не только «вполне легитимно, но и необходимо» [6, с. 51]. Однако уже в 2011 году В. Кригледер снова обозначил вопрос об уникальности австрийской литературы как наиболее острый, не имеющий на сегодняшний день однозначного решения [7, с. 9].

Проблема специфики австрийской литературы, а следовательно, и своеобразия литературного героя решалась российским литературоведением утвердительно уже с 70-х годов XX века. Многие исследования последних лет, вошедшие в академическое издание «Истории австрийской литературы XX века», также не обходят этот вопрос стороной [8; 9]. Во всех работах так или иначе поставлен вопрос о специфике австрийского национального кода, своеобразия культурной идентичности. Однако этот вопрос, как указано выше, занимал исследователей немецкоязычной литературы и ранее. В этом отношении необходимо отметить книгу Г.С. Слободкина «Венская народная комедия XIX века» [10].

Исследователь отмечал: «Вопрос о национальном характере того или иного народа, национальных своеобразиях его культуры – проблема сложная и еще весьма не разработанная» [10, с. 18] Он выделяет ряд факторов, которые повлияли на становление характера австрийцев. В

рамках империи, как указывает Слободкин, происходило смешение различных этносов. В Вене немецкое бюргерство смешивалось с иностранными купцами, рождалось с итальянцами, венграми, чехами, византийцами» [10, с. 19]. Особое значение имело славянское влияние, что отразилось в языке австрийцев, в их именах и фамилиях. Исследователь отмечает также бесспорное влияние Италии, что также нашло отражение в музыке и архитектуре, театре и живописи. На становление национального характера австрийца повлияло и то, что в стране отсутствовал протестантский нравственный ригоризм, что привело к большей свободе в частной жизни [10, с. 20]. По мнению Слободкина, народ обладал «веселым и жизнерадостным, музыкальным характером с известной долей скепсиса и насмешки» [10, с. 20]. «Германская этническая основа смягчена... в австрийцах живым славяно-итальянским влиянием и... историческими условиями развития страны» [10, с. 20]. Так как Г. С. Слободкин исследовал венскую комедию, то, следовательно, вывод о национальном стереотипе был основан на данном факте. «Венское начало» – наивная жизнерадостность, шутка и грация, любовь к музыке и танцу – в высшей степени свойственно классическим представителям народной комедии» [10, с. 20].

Среди исследований специфики австрийской литературы в российском литературоведении можно опереться также на работы Н. С. Павловой, содержащие, на наш взгляд, глубокий обобщенный анализ уникальности литературы Австрии [11; 12; 13]. Отметим ряд положений ее работ, которые могут дать представление об австрийском литературном стереотипе. Во-первых, исследовательница отмечает универсализм австрийской литературы. Однако он достигался, по справедливому утверждению Н. С. Павловой, на иной основе, чем в немецкой. «Он не был плодом усилий личности, совершавшей непосильную и героическую... работу универсализации. Личность традиционно занимала подчиненное положение по отношению к действительности... Смысл не был прерогативой человека и духа, не привносился (как в крайнем варианте Новалиса) одухотворенной личностью в мертвую природу, – он светился в самой жизни, был разлит в действительности, нуждавшейся поэтому в постижении» [13, с. 265]. Во-вторых, Н. С. Павлова отмечает такие антитезы австрийской литературы, как «вера в установленный твердый порядок», с одной стороны, с другой же, – представление о жизни как о «многоликой, неустойчивой, нетвердой, зыбкой» [12, с. 10]. Далее, приводя цитату Ф. Грильпарцера о характере австрийцев, которому присущи «скромность, здравый смысл и искренность чувства», Н. С. Павлова

подчеркивает, что эти черты «затрагивают коренные свойства австрийской культуры» [12, с. 14]. Н.С. Павлова подчеркивает также «театрально-музыкальное народное начало» австрийской литературы. Она отмечает ощущение зыбкости жизни, свойственное австрийской литературе не менее, чем стремление к универсальному *ordo*, Н.С. Павлова находит в австрийской литературе достаточно рано, еще в XVII веке. Вместе с тем Н.С. Павлова указывает еще одну «основополагающую черту австрийской литературы», отличающую ее от немецкой – «приверженность эмпирике жизни, «вещи». Н.С. Павлова, таким образом, снова подчеркивает различие двух литератур, немецкой и австрийской, базирующиеся на жизненности, вещиности с одной стороны, с другой – на «трансреальности», на превалировании идеи.

Следует отметить, что формирование национального австрийского характера особенно убедительно, на наш взгляд, отразила литература австрийского бидермейера первой половины XIX века. Большое значение для понимания культуры этого периода имеет так называемый «габсбургский миф», игравший и впоследствии огромную роль в эволюционном развитии австрийской культуры и литературы. Исследователь названного культурного феномена К. Магрис связывает развитие последующей австрийской литературы, во-первых, с эволюцией этого понятия, во-вторых, с литературным бидермейером как с основным настроением и стилем данного периода [14]. Он видит и раскрывает противоречия этого мифа, связанного с идеализацией империи Габсбургов. Магрис указывает на то, что Австрия не случайно, являясь воплощением порядка, создала впоследствии литературу, которая «показала ясно и без иллюзий пустоту господствующей цивилизации». «История габсбургского мифа – это история культуры, которая особенно интенсивно, в только ей присущих формах, отобразила кризис и эпохальный перелом цивилизации, кризис, не ограниченный, однако, рамками Австрии. Эта история культуры, открывшая из любви к порядку мировой беспорядок» [14, с. 10].

Исследователь замечает, что период от наполеоновского нашествия до венской революции, – это отрезок, в рамках которого австрийский мир выразил себя в основных своих чертах. Образ героя и стиль всей более поздней литературы традиционно и эволюционно восходят к этому периоду. Опираясь на В. Битака, обозначившего в свое время признаки стиля бидермейер, Магрис отмечает: «Резиньяция, спокойная мера, скромная приверженность индивидуальным ценностям, отказ от любой динамично развивающейся новой идеи и спокойствие души способ-

ствуют бюргерскому уходу от романтизма, а также великому вынужденному бездействию периода Реставрации...» [14, с. 54]. Согласно концепции К. Магриса, мироощущение бидермейера в Австрии перешагнуло границы определенного исторического периода и конкретного государства и стало характерно для всей старой Европы. Он снова опирается на характеристику, данную Битаком. «Этот отказ от участия в политике и гедонистический уход в собственные радости, собственные кушанья и собственные книги, утонченная страсть к преходящему был в Австрии не столько оцепенением, предшествующим действию, как в Германии, сколько стилем жизни, который более всего соответствовал противоречивым основам монархии» [14, с. 55].

Следует отметить, что бидермейер как мироощущение в определенной степени будет характерен для австрийской литературы и в дальнейшем. Только речь должна идти уже о трагическом мироощущении с отдельными бидермейеровскими чертами, как то уход от социальной и общественной деятельности, попытка личности (часто неудачная) реализовать себя в индивидуальных способностях и талантах, отсюда ощущение бессмысленно растрченного дара, предчувствие смерти (ее вневременности) как отдохновения мятущейся души. В своей книге, не случайно названной «Побег от великого» (*—Flucht vor der Grösse*”, 1978), Х. Вейгель, рассматривая судьбы австрийских писателей, находит следующие, объединяющие их черты: «Побег от великого во всех вариантах: отречение от себя и непризнание, постоянное разрушение соотношения между желаемым и действительным, явное превалирование желаемого над действительным... В кругу моих друзей я переживал и переживаю постоянно трагическую и трагикомическую австрийскую закономерность, растрчивание таланта, саморазрушение, неверие в великие... обещания, ...удивительно ранняя смерть» [15, с.15]. Речь идет в данном случае о судьбах австрийских писателей, но эти наблюдения можно отнести и к их героям.

С нашей точки зрения, интерес в этом плане могут представить персонажи прозаика и драматурга, несколько забытого на фоне постмодернизма, Йозефа Шрейфогеля (Joseph Schreyvogel, 1768–1832). В «Критическом и сатирическом обозрении в области литературы и театра» (*—Die kritischen und satyrischen Streifzüge im Gebiet der Literatur und des Theaters*”, 1829) он представляет читателю компанию холостяков, хорошо образованных и эрудированных, которым не удалось создать ни семьи, ни настоящего дома в «бидермейеровском» понимании этого слова. Структурно обозрение представляет письма вымышленных авторов ре-

дактору еженедельного журнала Томасу Весту, под именем которого выступает сам Шрейфогель. В произведение введены также небольшие вставные рассказы или жанровые сцены, в которых нередко выступают другие персонажи, друзья издателя. Один из них представлен более ярко и характерно: это Самюэль Бринк, известный и по другим прозаическим произведениям Шрейфогеля.

Самюэль Бринк был сыном рантье, оставившего для него большое состояние. Отец предполагал, что сын создаст карьеру в качестве дипломата, и он вступил на нее, имея «отличные знания». Однако впоследствии он оставляет всякое практическое дело, проводя время в путешествиях. Он ценит более всего *настроение мгновения*, что делает его *одним из самых ...странных людей...* [16, с. 36]. В юности он испытал разочарование в дружбе и любви, поэтому он часто бывает резок в высказываниях, особенно по отношению к незнакомым людям. *Его склонность к презрению и печали постепенно переросли в мизантропию*, — отмечает автор [16, с. 36]. Однако, по сути, он является полной противоположностью тому, что нередко проявляется в его внешнем поведении. По отношению к своим друзьям он любезен.

Он не придает значения богатству. Он не чужд наукам, которыми с усердием занимался в юности. Он мог бы быть писателем, поскольку талантлив, но не стал и им. Бринк является талантливым театральным критиком и сотрудничает с еженедельником «Sonntagsblatt». Следует подчеркнуть, что Шрейфогель, с одной стороны, изображает своего персонажа как байроновского героя, хотя романтический тип героя в австрийской литературе этого периода в целом не состоялся. С другой стороны, Бринка можно поставить в ряд бидермейеровских персонажей, потому что в отдельных рассказах Шрейфогеля показано его «реальное существование» без маски иронического циника. Бринк стремится к жизни обыкновенного человека, он хотел бы иметь семью, он хотел бы любить. Но время его молодости безвозвратно ушло, и ему суждена только поздняя, «осенняя» грусть о былом.

Еще один холостяк, господин фон Солмс, также выходец из добропорядочной бюргерской семьи, был в молодые годы на военной службе. Он является блестящим военным теоретиком, никто не отрицает ни *его теоретической подготовки*, ни *его мужества* [16, с. 37]. Но у него часто не хватает решительности, поэтому его действия и поступки являются нередко запоздалыми или несвоевременными. Это является причиной как его собственных шуток, так и подтруниваний друзей над ним. Любая мелочь ставит его в неловкое положение, несмотря на логиче-

скую обоснованность его суждений и на остроту мысли, у него часто нет ответов на простейшие вопросы, и незначительное замечание приводит его в безмолвное замешательство. В обществе считали, что указанная причина не позволила ему жениться, хотя на словах он был горячим защитником брака. Свой досуг он делил между «строгими науками» и художественной литературой.

Еще об одном холостяке, господине Палмере, автор сообщает, что у него *были основательные знания* в позитивной теологии. *Идея будущего миропорядка покидает его редко или вовсе никогда, и в этом миропорядке он не знает ничего более великого, как образа всеобщей церкви, без которой он не мыслит подъема рода человеческого к лучшему нравственному состоянию* [16, с. 39]. Он чувствителен, добропорядочен, скромн. Больше всего он ненавидит ханжество. Его стремление исправить род человеческий часто также служит источником шуток его друзей. Они подсмеиваются над ним, когда он изливает свою душу по поводу своих собственных нравственных ошибок или в целом по поводу испорченности рода людского. И еще один герой, господин Эрнст посвятил свою жизнь ораторскому искусству. Он веселый, жизнерадостный человек. Его память крепка, как у молодого человека, его суждения обладают силой зрелого человека. Он предпочитает древние языки и литературу новым, однако он хорошо знает и их. Он также много путешествовал, долгое время жил в Риме, Париже, Лондоне. Персонажи Шрейфогеля, следовательно, являются людьми зрелого возраста, разочарованными жизнью, однако не потерявшими вкус к ней. Их занятия свидетельствуют, что их бытие заполнено многим, что может заменить счастье. Однако одиночество их личной жизни дает знать о себе, и тогда герой погружается в рефлексию «осеннего настроения» («История последней любви Самюэля Бринка», –*Samuel Brinks letzte Liebesgeschichte*”, 1821).

Тенденция изображения героев-чудаков, подобных персонажам Шрейфогеля, была продолжена в XIX веке в произведениях А. Штифтера, Ф. фон Заара, Ф. Розеггера. Остановимся на анализе одного из них, новеллы А. Штифтера «Холостяк» (–*Der Hagestolz*”, 1844). Сюжет основывается на повествовании о странствии молодого наивного человека, только что вынужденно покинувшего свой родной дом и мать. Он прибывает в одиноко стоящий дом, до которого он добирался по горам и через мрачное озеро. Разгадка странного дома и такого же существования героя в нем оказывается достаточно тривиальной. Автор рисует жизнь старого холостяка, страдающего от осознания того, что у него нет

и не будет детей и что в юности из-за своего характера он упустил возможность любви. Это своего рода мизантроп, наделенный эгоизмом и склонностью не доверять людям, качествами, которые он даже не пытался преодолеть или как-то бороться с ними. Герой в свою очередь может быть поставлен в один ряд с персонажем Ф. Раймунда Раппелькопфом («Альпийский король и мизантроп», 1828), эгоизм которого также становится основным принципом его существования. Г.С. Слободкин пишет о нём: «Раппелькопф болен, и серьезно болен, подозрительностью, недоверием..., себя он считает совершенно идеальным...» [10, с. 67]. Однако если мизантропию героя Раймунда можно объяснить социальными причинами, частнособственническими интересами и отношениями, то аналогичный характер в новелле Штифтера интерпретируется самим автором совсем иначе. Его мотивировка психологически-этическая, дядя Виктора разрушает «кроткий закон», согласно которому подозрительность и недоверие являются страстями, потрясающими душу и нарушающими «тишину» отношений людей между собой.

В новелле далее развивается типично бидермейеровская проблематика (не доверяя женщине, герой так и не мог создать в жизни семьи). Он стал богатым, будучи недоверчивым и суровым, вместе с тем он жалок в своей жажде поздней отцовской любви. В кульминационной ситуации новеллы, когда Виктор упрекает дядю в том, что он никогда никого не любил, старик буквально вымаливает сыновнюю любовь. В мольбе любви выражается скрытая драма одинокого старика, не знавшего никогда душевной близости другого человека. Вместе с тем приведенные отрывки являются выражением глубокого психологизма сжатого и сдержанного штифтеровского стиля.

Пустынный зарешеченный дом холостяка приобретает значение некоего заколдованного замкнутого пространства, в котором правят одиночество, старость, ведущая постепенно через угасание к смерти. Смерть становится лейтмотивом главы «В дядином доме». Постоянным занятием хозяина является вычищение щеткой пыли с чучел птиц, у него коллекция оружия, дом расположен на территории бывшего монастыря, где жили когда-то уже давно умершие люди, а хозяин дома открывает Виктору многие помещения и комнаты в подzemелье [17, с. 366–368]. В новелле создается образ пространства, все более ассоциирующегося в дальнейшем с подземным, загробным миром. Как следует далее из повествования, герой оказывается в круге, очерченном монастырской стеной, из которого практически не существует выхода. Оппозицией образа застывшего, пустынного дома становится воспоминание

о домике приемной матери Виктора, в котором ночная тишина наполнена журчанием ручья в саду, сладкой дремотой бузины и разговорами матери и Ганны, ее родной дочери. Эта оппозиция ложный дом – настоящий дом распространена на всю новеллу в целом.

Проанализировав указанные тексты, можно прийти к следующим выводам. Вопрос об австрийской идентичности по-прежнему является актуальным как в немецкоязычном, так и в российском литературоведении. Существуют два основных национальных стереотипа, сложившихся в драматургии (венская комедия, например) и в прозе. Один из них дает представление об австрийце XIX как о жизнерадостном герое, достаточно свободном в своей частной жизни и далеком от германской умозрительности и абстрактности. Другой стереотип связан с представлением об австрийце как об одиноком чудеке, способном на неожиданные поступки, тяжело переживающем свое отторжение от действительности и пытающемся найти возврат к ней. В рамках национального кода создаются знаковые константы, которые осмысляются и переосмысляются заново на очередном витке развития австрийской литературы (Т. Бернхард, Э. Елинек).

Список литературы

1. Bock H. P. Österreichische Erzählung. Exemplarische Interpretationen im Kontext literaturtheoretischer und literaturhistorischer Reflexion. Diss. Zürich, 1985. 477 S.
2. Thurner E. Gibt es eine österreichische Romantik? Zur literaturhistorischen Begriffsbildung // Sprachkunst. 1987. Jg. 18. H. 1. S. 10–20.
3. Strelka J. Zwischen Wirklichkeit und Traum: das Wesen des Österreichischen in der Literatur. Tübingen, Basel: Francke Verl, 1994. 336 S.
4. Siegl W. Was ist Österreichisches an Österreich // Österreichische Literatur: Theorie, Geschichte und Rezeption: Jahrbuch der Österreich-Bibliothek in St. Petersburg / Hrsg von A. Belobratow. 1995/1996. № 3. S. 6–14.
5. Müller-Fink W. Komplex Österreich. Fragmente zu einer Geschichte der modernen österreichischen Literatur. – Wien: Sonderzahl Verlagsges. m.b. H., 2009. 459 S.
6. Zeyringer K. Österreichische Literatur 1945–1998: Überblicke, Einschnitte, Wegmarkern. Innsbruck: Haynon-Verl, 1999. 640 S.
7. Kriegleder W. Eine kurze Geschichte der Literatur in Österreich / Menschen – Bücher – Institutionen. Wien: Präsenz Verl., 2011. 600 S.
8. История австрийской литературы XX века. Т. 1. Конец XIX–середина XX века. М.: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2009. 632 с.
9. История австрийской литературы XX века. Т. 2. 1945–2000. М.: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2010. 576 с.

10. Слободкин Г. С. Венская народная комедия XIX века. М.: Искусство, 1985. 233 с.
11. Павлова Н. С. О кротком законе // Штифтер А. Бабье лето / Пер. с нем. С. Апта. М., 1999. С. 7–18.
12. Павлова Н. С. Природа реальности в австрийской литературе. М.: Яз. славянской культуры, 2005. 311 с.
13. Павлова Н. С. Типология немецкого романа. 1900–1945. М. Наука, 1982. 280 с.
14. Magris C. Der Habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur. Wien: P. Zsolnay Verl., 2000. 414 S.
15. Weigel H. Flucht vor der Grösse. Graz [u. a.]: Verl. Styria, 1978. 301 S.
16. Schreyvogel J. Kritische und satyrische Streifzüge im Gebiete der Literatur und des Theaters // Gesammelte Werke von Thomas und Karl August West / Erste Abtheilung. Erster Theil. Braunschweig: Druck u. Verl. von Vieweg, 1829. 349 S.
17. Штифтер А. Холостяк / Перевод И. Татариновой // Штифтер А. Лесная тропа. Повести и рассказы. М.: Худож. лит., 1971. С. 316–410.

THE EMERGENCE OF THE PHENOMENON OF THE AUSTRIAN MENTALITY: JOSEPH SHREYVOGEL

G.A. Loshakova

The purpose of this study was to investigate the formation of the phenomenon of the Austrian mentality in works of J. Shreyvogel (1768–1832). The Austrian mentality is understood and considered in this case as a special mentality inherent literary heroes and which finds its expression in literary texts. Research method is the comparative-typological. Following conclusions were made: the question of Austrian identity continues to be relevant both in German and in Russian literary criticism. In the Austrian literature there are two national stereotypes. One of them gives an idea about the Austrian in XIX century as cheerful hero, far from German excludes and abstract. Another stereotype is related to the idea of Austrian as a lonely crank, capable of unexpected actions, suffering the rejection from reality.

Keywords: Austrian identity, biedermeierstyle characters, national character, the hero, the division of literatures, differentiation.

3.5. ИЛЛЮЗИЯ ОБЪЕКТИВНОСТИ КАК АВТОРСКАЯ СТРАТЕГИЯ В РОМАНЕ Г. БЁЛЛЯ «ГРУППОВОЙ ПОРТРЕТ С ДАМОЙ»

© *Л.А. Мельникова*

В разделе рассматриваются основные приемы создания объективности повествования в романе Г. Бёлля «Групповой портрет с дамой» с целью выявления

специфики авторской стратегии в данном произведении. Посредством метода нарративного анализа было установлено, что используемые Г. Бёллем в данном романе приемы объективации повествования становятся объектом пародии и служат средством создания иллюзорной объективности. Сам факт возможности постижения личности определенного человека посредством усиленного внимания к фактической стороне его жизни ставится немецким писателем под сомнение. Образ повествователя, подвергающего свидетельские показания анализу и критической оценке, усиливает иронический тон повествования. Это указывает на наличие в данном романе признаков влияния эстетики постмодернизма, характерными чертами которого являются иронизирование и пародирование.

Ключевые слова: Г. Бёлль, Групповой портрет с дамой, точка зрения, объективность, повествователь.

«Групповой портрет с дамой», как справедливо замечает в одной из своих статей Н.Э. Сейбель [1, с. 78], содержит в себе элементы романа-расследования – одного из самых популярных жанров в немецкой литературе второй половины XX века.

Одним из ключевых в данном романе является образ повествователя. Его фигура важна для понимания авторской позиции, так как с внешней, нарративной стороны, автор выступает как повествователь [2, с. 163], который «не только выбирает предметы и явления действительности, но и форму повествования о них» [3, с. 248]. В романе Г. Бёлля он именуется нарочито формальным сокращением «авт.», заменяющим персональное «Я», что иронически акцентирует его отстраненность даже от самого себя. Он отождествляет себя со следователем, свой труд он называет «делом Лени», а назначение видит в том, чтобы *представить в истинном свете столь замкнутую и скрытную, столь гордую, мятущуюся, статичную как статуя личность – Лени Груйтен-Пфайфер* [4, с. 244]. Ввиду того, что лично он с ней не знаком, ему приходится прибегать к методу опроса так называемых «свидетелей» – непосредственных очевидцев жизни Лени, её подруг, учителей, бывших коллег и т.д., с целью выяснения интересующих его подробностей биографии последней.

Посредством постмодернистских техник монтажа и коллажа, на использование которых в романе указывает Ю.И. Авраменко [5], свидетельские показания соединяются в единое целое.

Фигура повествователя в романе «Групповой портрет с дамой» загадочна: его имя неизвестно, оно везде заменяется сокращением «авт.», завесой тайны покрыт и род его деятельности. Указания, имеющие своей целью конкретизировать его образ (*более чем скромное происхождение, пристрастие к курению*), напротив, обобщают его.

«Авт.» нигде не конкретизирует род своей деятельности, а лишь упоминает о том, что вошел в «роль следователя». Но особенности его работы по сбору фактов допускают возможность её сравнения также с профессией репортера, так как *...в поисках истины он непрерывно находится в разъездах и непрерывно что-то записывает карандашом или шариковой ручкой, а поздно вечером валится в постель, не в силах снять рубаишку* [4, с. 354]. На одновременную реализацию в романе принципа детективной истории и методов работы «нежелательного репортера», использующего любые средства, чтобы заполучить нужную информацию обращали внимание немецкие исследователи и в связи с этим рассматривали образ «авт.» как намек на Гюнтера Вальрафа [6, с. 107].

Одним из важных средств характеристики образа повествователя в романе является место, занимаемое им в мире истории.

В романе «Групповой портрет с дамой» повествователь знаком со многими из изображаемых им лиц. В процессе бесед с некоторыми из них у него устанавливаются дружеские отношения (Богаков, Хельтхоне, Мария ван Доорн, Грундч и т.д.), он одержим любовной симпатией к героиням повествуемой им истории (Лени и Клементине) и признается в этом читателю. Свое повествование он, по сути, ведет от 3-го лица, заменяя в соответствующих местах личное местоимение сокращением «авт.». Это персонафицированный повествователь гетеродиегетического типа, поскольку в данном случае он является не только рассказчиком-наблюдателем, но и отчасти участником описываемых им событий (участие в акции спасения Лени, встреча с Лени и Мехмедом). В данном случае используется преимущественно внутренняя фокализация. Повествователь находится внутри мира истории.

Данный тип повествования является субъективированным. Герои и события в романе окрашены оценочным отношением повествователя, хотя он и акцентирует свою установку на объективность. Последняя получает выражение в использовании следующих приемов: 1) стремление к цифровой точности; 2) отсылка к чужому мнению или синтезу мнений.

«Авт.» постоянно подчеркивает свое пристальное внимание к фактической стороне вопроса. Портреты некоторых свидетелей содержат их по-медицински точные антропометрические характеристики: рост и вес указываются с точностью до десятых. При обращении к отдельным моментам биографии героев «авт.» также нацелен на предельную точность в цифрах. Но зачастую его цифровая точность не представляет глубиной

смысловой и информационной значимости и превращается в иронию над возможностью рационального постижения действительности. Так, к примеру, сообщая о том, что одна из героинь вела журнал учета наблюдений над экскрементами своих воспитанниц – учениц пансиона–интерната, к их числу относилась и Лени, «авт.» осуществляется следующий математический подсчет: *Если исходить из того, что учебный год насчитывает в среднем двести сорок дней, число учениц – двенадцать, а количество лет на посту коридорной сестры (своего рода монастырского унтер-офицера) – пять, то легко подсчитать, что сестра Рахиль занесла в журнал и кратко охарактеризовала около двадцати восьми тысяч восьмисот испражнений; по информативности журнал этот мог бы стать неоценимым подспорьем для специалистов-урологов и копрологов. Но его, вероятно, просто-напросто уничтожили!* [4, с. 38–39].

Прием отсылки к чужому мнению связан с категорией «точка зрения», под которой мы понимаем, вслед за Л.В. Татару, «сегмент нарративного текста, в котором все четыре плана мира истории – пространственный, временной, субъектно-речевой и модальный – синтезированы и управляемы одним субъектом восприятия и / или говорения» [2, с. 55].

Совмещение точек зрения различных персонажей в литературном произведении может быть проявлением так называемой полифонии (в том смысле, в котором употребляет этот термин М.М. Бахтин в своей книге «Проблемы поэтики Достоевского» [7]). Б.А. Успенский считает точку зрения «центральной проблемой композиции произведения искусства» [8, с. 10] и называет в качестве основных условий полифонии следующие: 1) наличие в произведении нескольких независимых точек зрения; 2) принадлежность данных точек зрения непосредственно участникам повествуемого события (действия); 3) проявление данных точек зрения прежде всего в плане идеологии, то есть как точек зрения идеологически ценностных [8, с. 25].

Согласно концепции этого исследователя, полифония представляет собой одновременное озвучивание точек зрения повествователя и персонажа. Как правило, это происходит при персонализированном повествовании от третьего лица, когда точка зрения повествователя обозначена местоимением «Он», события же и их переживания представляются с точки зрения героя, через его внутренний монолог или сенсорное впечатление. В данном исследовании нас интересует не столько слияние, сколько соединение, противопоставление точек зрения разных участников истории и собственно нарратора на один объект, каковым

является центральной героиня анализируемого романа. Это соединение-противопоставление дает эффект многоголосия – коллективного «хора», создающего многогранный портрет Лени Пфайфер.

Наличие в вышеназванном романе нескольких независимых точек зрения на Лени является первым признаком полифонии. Носители точек зрения в романе воспринимают героиню по-разному, так как принадлежат к различным возрастным и социальным группам и обладают разным жизненным опытом. В результате суммирования их индивидуальных точек зрения, к которым добавляется и точка зрения нарратора, в романе создается коллективный голос, посредством которого формируется групповой портрет героини.

Носителями точек зрения являются преимущественно знакомые, друзья, коллеги, соседи, родственники, поклонники Лени, но всех их объединяет статус либо непосредственных участников, либо наблюдателей событий из жизни героини, что выступает вторым признаком полифонии в анализируемом романе.

Оценочный план персональных точек зрения получает в романе выражение посредством использования оценочной лексики и эпитетов. Лени оценивают как *шикарную блондинку* [4, с. 136], *странно молчаливую женщину* [4, с. 312], *допотопное чудовище* [4, с. 361].

Нарраториальные и персональные точки зрения в романе связаны системой сложных взаимоотношений. Носители одних из них сходятся или близки в своих оценках Лени (Лотта, Маргарет, Грундч). Носители других же, напротив, расходятся в своих мнениях. Например, заочно спорят друг с другом точки зрения Хельтхоне и Ванфт. Первая, характеризуя Лени в период её работы в садоводстве, указывает на то, что та <...> *не была вертихвосткой. Чего не было того, не было* [4, с. 163]. Ванфт же, напротив, полагает, что Лени <...> *уж наверняка вертихвостка, потаскушка* [4, с. 166].

Существенными для понимания психологии Лени становится точка зрения, констатирующая, что Лени – *типичная женщина с Рейна* [4, с. 200], в годы учебы ей было присуждено звание *самая истинно немецкая девочка школы* [4, с. 25] (*deutsche Mädel der Schule* [9, с. 27]). Данные дискурс-оценки акцентируют стремление Г. Бёлля приблизиться к разгадке личности не только конкретной героини, но и немецкого характера в определенных формах его проявления.

Функцию отождествления и разграничения точек зрения разных персонажей в романе выполняет нарратор.

Обобщая различные точки зрения «очевидцев», он в ряде случаев констатирует единодушие опрашиваемых: *говоря об этом годе, все называют её [Лени] “милой, приветливой и очень молчаливой”* [4, с. 156]. В других случаях им фиксируется наличие разногласий в оценках: *к сожалению, на неё длительное время навешивали ярлык, который многих устраивал своим удобством: её называли “глупой гусыней”* [4, с. 31], *однако её отец Губерт Груйтен никогда не считал Лени “глупой гусыней”* [4, с. 74], напротив, он полагал, что *она хорошо знает, что ей надо* [Там же].

Нарратор не предоставляет Лени возможности подробно или кратко рассказать о себе самой, объясняя это её замкнутостью и скрытностью.

«Авт.» показывает, что тонкость наблюдений и проницательность в оценках Лени присуща далеко не всем персонажам. К примеру, после перечисления причин неудач Лени в учебе, он заключает (хотя и не без иронии), что *только второму из двух мужчин, с которыми Лени была близка за свою жизнь, причем именно иностранцу, да к тому же еще и советскому русскому, выпало на долю обнаружить, что Лени способна на удивительные эмоциональные порывы и очень смышлена* [4, с. 27].

Представленные в романе «Групповой портрет с дамой» персональные точки зрения являются равноправными, однако Г. Бёлль позволяет повествователю критически оценивать их и выражать свое отношение к ним и их носителям.

В ряде случаев он подвергает их иронической оценке. Так, одна из «свидетельниц» Мария ван Доорн утверждала, что во время сватовства Алоиса Пфайфера к Лени слово «честь» было произнесено с полсотни раз и что она может это доказать, потому что каждый раз ставила черточку на филенке двери [4, с. 127]. Впоследствии «авт.» было установлено, что на двери было сделано 60 заметок. В связи с этим он замечает, что данное обстоятельство указывает на то, что: 1) Мария ван Доорн – надежная свидетельница, 2) двери в квартире Лени не красились более 30 лет.

Проведенный анализ позволяет прийти к выводу о том, что цифровая точность многочисленность свидетельских показаний, суммирование индивидуальных и нарраториальных точек зрения, их многоголосие, несмотря на информативность, не позволяет сделать четких и окончательных выводов относительно личности героини. Лени Пфайфер так и не была до конца разгадана ни героями, ни нарратором.

Несмотря на то, что в финале романа нарратору известно практически все о фактической стороне жизни Лени, он в то же время устами

другой героини романа, Клементины, продолжает констатировать её загадочность: *Ja, es gibt sie, und doch gibt es sie nicht. Es gibt sie nicht, und es gibt sie* [9, с. 289] // *Да, она есть и все же её нет. Её нет, и она есть* [4, с. 387].

Г. Бёлль ставит под сомнение возможность постижения человека посредством усиленного внимания к фактической стороне его жизни, а также широкого спектра заочных оценочных точек зрения на его личность.

Сам прием совмещения различных точек зрения, представленный в романе в виде допроса свидетелей, становится объектом иронии писателя, «декларируемая серьезность, форма серьезного социологического и юридического исследования обращаются в свою противоположность – всё подвергающую сомнению иронию и пародию на ученый труд» [10, с. 121]. Помимо различных явлений общественной жизни в романе подвергается осмеянию форма детективного расследования, а также элементы литературы факта. Это свидетельствует о влиянии на Г. Бёлля эстетики постмодернизма, характерными чертами которого являются иронизирование и пародирование [11].

Список литературы

1. Сейбель Н.Э. Роман Г. Бёлля «Групповой портрет с дамой» как «роман-расследование» // Наука – вуз – школа. – Челябинск; Магнитогорск, 1995. С. 78–82.
2. Татару Л.В. Точка зрения и композиционный ритм нарратива (на материале английских модернистских текстов). М.: МГОУ, 2009. 302 с.
3. Брандес М.П. Стилистика текста. М.: Прогресс-Традиция; ИНФРА-М, 2004. 416 с.
4. Бёлль Г. Групповой портрет с дамой. М.: АСТ: Астрель, 2011. 413 с.
5. Авраменко Ю.И. Использование постмодернистских техник в творчестве Генриха Бёлля (на примере романа «Групповой портрет с дамой») [Электронный ресурс] // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2011. № 1 (8). С. 15–17. – Режим доступа: <http://www.gramota.net/materials/2/2011/1/2.html> (дата обращения 13.03.2015).
6. Vogt J. Heinrich Böll. München, 1987. 191 S.
7. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советская Россия, 1979. 319 с.
8. Успенский Б.А. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. 352 с.
9. Böll, H. Gruppenbild mit Dame. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1971. 400 S.
10. Ильина Э.А. Романы Г. Бёлля (Вопросы поэтики): Дис. канд. филол. наук. Нижний Новгород: Нижегородский государственный педагогический университет Ордена Трудового Красного Знамени, 1994. 191 с.

11. Голованова И.С. История мировой литературы. Лекции [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/golovanova/index.htm> (дата обращения 15.03.2015).

THE ILLUSION OF OBJECTIVITY AS THE AUTHOR'S STRATEGY IN H. BÖLL NOVEL "GROUP PORTRAIT WITH LADY"

L.A. Melnikova

The paper considers with the basic techniques of creating the objectivity of narration in H. Böll's novel "Group Portrait with lady" for the purpose of identifying the specificity of the author's strategy in this work. By means of the method of narrative analysis, it was found that the techniques of narrative objectification used by H. Böll's in the novel become an object of parody and serve as a means of creating an illusion of objectivity. The fact itself that the possibility of understanding the personality of a certain person by means of increased attention to the factual side of his or her life is brought into question by the German writer. The image of the narrator, who analyzes and critically assesses the testimony, reinforces the ironic tone of the narration. This indicates the presence of the signs of the influence of postmodernism in the novel, the characteristic features of which are sarcastic comments and parodying.

Keywords: Heinrich Böll, Group Portrait With Lady, point of view, objectivity, narrator.

3.6. ЭЛЬЗА ЛАСКЕР-ШЮЛЕР: В ПОИСКАХ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

© *Е.А. Сакулина*

Раздел посвящен немецкой поэтессе и писательнице еврейского происхождения Эльзы Ласкер-Шюлер (1869–1945), представительнице немецкого литературного экспрессионизма. Предельная лирическая исповедальность, стремление к духовной свободе создали неповторимый эмоциональный тон в её поэтических текстах. Поэзия Ласкер-Шюлер глубоко национальна: например, ранний лирический цикл «Древнееврейские баллады», лирический очерк «Страна иудеев» или пьеса «Артур Аронимус и его отцы», воображаемая идиллия, где антисемитизм побежден любовью. В годы изгнания, за пределами родного окружения произведения Ласкер-Шюлер пронизаны тоской по родине, любовью к своему народу. Предпринимается попытка выявить выраженные авторские ценностные представления, которые автор пронесла и сохранила, вопреки преследованиям и лишениям, на протяжении всего творческого пути.

Ключевые слова: Эльза Ласкер-Шюлер, экспрессионизм, эмиграция, Швейцария, Палестина.

*Я исчезаю
в больном цветении сердечном,
и в мировом пространстве таю –
в вечном
и скоротечном –
моя душа, в вечерних красках угасает
Иерусалима [1]*

Эти строки принадлежат немецкой поэтессе и писательнице еврейского происхождения первой половины XX века Эльзы Ласкер-Шюлер (1869–1945), представительнице немецкого литературного экспрессионизма, автору нескольких блистательных лирических сборников, а также ряда прозаических произведений социально-критической направленности. Предельная лирическая исповедальность, стремление к духовной свободе и личной независимости создали неповторимый эмоциональный тон, сложную ассоциативность и целостность образов в её поэтических текстах. «Чёрный лебедь Израиля», так называли Эльзу Ласкер-Шюлер современники, она стала голосом еврейского народа, имя поэтессы стало символом трагической судьбы художника в условиях тоталитарного режима. Помимо литературы, Эльза Ласкер-Шюлер занималась живописью, создавала иллюстрации к своим поэтическим сборникам. Многие мотивы и топоры поэтических текстов Ласкер-Шюлер, созданных на стыке национальных культур, в которых зашифрованы многомерные подтексты, нашли выражение в её художественных образах.

Немецкий поэт, современник и близкий друг Эльзы Ласкер-Шюлер Готфрид Бенн так писал о ней: «...была она величайшей из поэтесс, каких только знала Германия. <...> Её темы были многослойно еврейскими, её фантазия имела восточную окраску, но язык её – немецкий; роскошный, блистательный, нежный немецкий; зрелый, пряный язык, кажущийся своим побегом произрастающий из самого ядра творческой субстанции. Неколебимо верная себе, фанатично заклиная самое себя, на дух не перенося все сытое, благонадежное, миленькое, она умела на этом языке выразить свои страсти, не раскрывая потаённого и не раздвигая того, что было её сутью» [2, с. 415–416].

Судьба Эльзы Ласкер-Шюлер драматична: большую часть жизни она провела в бедности, подвергалась травле и преследованиям в годы правления нацистов, познала горе и все тяготы эмиграции. Дочь известного архитектора еврейского происхождения, она родилась в 1869, в немецком городе Вупперталь. Уже в детстве в жизни Эльзы произошли первые испытания, сначала умер её любимый старший брат Пауль, а вскоре вслед за ним и родители. Смерть матери сама поэтесса назвала

«изгнанием из рая». В 1894 году Эльза вышла замуж за врача Джоннана Бертольда Ласкера (старшего брата всемирно известного шахматиста Эммануила Ласкера) и переехала с мужем в Берлин. Здесь она познакомилась с лучшими представителями творческой богемы того времени, брала уроки живописи у художника Симона Гольдберга. Кроме того, в это же время были опубликованы её первые поэтические произведения, которые сопровождались авторскими иллюстрациями. Однако брак оказался непрочным, и вскоре после развода с Ласкером Эльза вновь вышла замуж за молодого литератора и музыканта Георга Левина, известного под псевдонимом Гервард Вальден, ставшего, впоследствии, основателем и редактором журнала «Штурм». Впрочем, и эти отношения также были недолгими. Однако, благодаря во многом влиянию Вальдена и его связям, имя Эльзы Ласкер-Шюлер стало известным в кругах творческой богемы.

После разрыва со вторым мужем в 1911 Эльза Ласкер-Шюлер вела активную творческую деятельность, стала членом собрания берлинской богемы «Неопатетическое кабаре», одной из первых организационных групп раннего экспрессионизма. Она являлась ведущей фигурой экспрессионистского десятилетия ещё в одном крупном литературном центре Берлина того времени «Западное кафе» («Café des Westens»). Вокруг неё группировались в то время Гросс, Моргенштерн, Ведекинд, Хардекопф, там же произошло знакомство с Готфридом Бенном, переродившееся в дальнейшем в большой любовный и поэтический диалог.

Лирические произведения Ласкер-Шюлер публиковались в ведущих художественно-публицистических изданиях нового искусства, это такие журналы-антологии как «Кондор», «Мистраль», «Штурм» и «Факел» (в последнем благодаря содействию и помощи журналиста, литератора и критика Карла Крауса). В это время её связывали тесные узы дружбы с поэтами Г. Траклем, Г. Бенном, Я. ван Годдисом, писателем К. Эйнштейном, художниками Ф. Марком, О. Кокошкой. Вместе с тем, несмотря на достаточно тяжелое материальное положение, поэтесса принимала участие в социальных проектах помощи неимущим, выступала против обязательной воинской повинности в Германии, а также в защиту прав женщины и её социальной роли в обществе, за упразднение аборт. мироощущение поэтессы не вписывалось ни в один из альтернативных шаблонов жизненного поведения буржуазного общества Германии.

Реакция на её творчество было неизменно резко полярной. Так, сатирик, основатель политического кабаре Э. Мюзам считал, что в «её

поэмах пылал огонь восточной фантазии». Ф. Кафка, в свою очередь, высказал мнение, что ее поэмы – «результат беспорядочных мозговых спазмов, характерных для горожанки с повышенной возбудимостью», а К. Краус назвал ее «помесью архангела с торговкой из рыбных рядов». В одном из писем к Мартину Буберу, с которым Эльза Ласкер-Шюлер и переписывалась, и полемизировала довольно часто, она защищает своё глубоко субъективное видение мира и столь же эгоцентричный способ его описания, объясняя, что знает только одну – свою собственную жизнь, поэтому только о ней и может писать с достаточной степенью авторитетности и авторитарности, необходимой писателю [3, с. 264].

По воспоминаниям близких друзей даже внешний облик поэтессы, не соответствовал традиционному образу представительницы европейского общества тех лет. Вот как описывал её Готфрид Бенн: «Она была маленького роста, стройная, словно мальчик, черные как смоль волосы коротко острижены – в то время такая женская прическа была ещё в диковинку, – глаза большие, иссиня-черные, ускользающий, неповторимый взгляд, экстравагантные широкие юбки или брюки, а выше – еще более немислимое облачение, шея и руки усыпаны броской бижутерией. Нередко спала на скамьях, бедствовала во всех жизненных ситуациях и на протяжении всех своих дней» [2, с. 415–416]. Безусловно, Эльза Ласкер-Шюлер не могла остаться незамеченной. Уже в 1914 году за свой эпатажный стиль поэтесса была четырежды арестована в Мюнхене и один раз в Праге за то, что проповедовала в церкви на своём воображаемом «азиатском» языке перед собравшейся вокруг неё озадаченной толпой.

В годы Веймарской республики поэтесса продолжала активную творческую деятельность. Издатель Пауль Кассирер выпустил собрание её сочинений в десяти томах. В 1932 году Эльза получила престижную премию Клейста за достижения в искусстве поэзии. Однако с приходом к власти фашистов поэтесса, имеющая в своем происхождении еврейские корни, подверглась серьезным преследованиям. Еще в начале 20-х годов Ласкер-Шюлер вызывала пристальное внимание со стороны «ревнителей» чистоты немецкой культуры. Так, национал-социалистская газета «Мисбахский бюллетень» публиковала в 1921 г. стихи Ласкер-Шюлер лишь для того, чтобы наглядно продемонстрировать, «как евреи деформируют и искажают великий народный язык. Мораль, которую хочет донести до читателей автор сопроводительной статьи, проста и понятна: —иородцам” нет места в пантеоне немецких литераторов» [4, с. 307].

Вскоре в Германии были запрещены ее произведения, большая часть ее книг была подвергнута публичному сожжению. Известно, что с 1929 года национал-социалисты развернули грандиозную и жесточайшую кампанию по «очистке храма искусства от чуждого, упаднического, дегенеративного немецкого искусства с 1910 года». В 1937 году в Мюнхене по приказу рейхсминистра просвещения Геббельса была открыта выставка «Дегенеративное искусство» («Entartete Kunst») [5, с. 45]. При этом определение «дегенеративный» вплотную приближалось к «еврейско-большевистскому», что подвергало смертельной опасности многих представителей авангардного направления в искусстве, покинувших вскоре родину.

Не избежала подобной участи и Эльза Ласкер-Шюлер. Уже в первые дни нацистских погромов в 1933 году, после нападения штурмовиков, она была вынуждена спешно покинуть Германию и переехать в Швейцарию, в город Цюрих. Несмотря на то, что в первое время жизни в Швейцарии поэтесса получила определенную защиту от преследования нацистов, разрешения на трудовую деятельность как литератора и длительного пребывания в стране она не добилась. Ласкер-Шюлер была вынуждена часто менять место жительства, существуя в основном за счет продажи своих рисунков, которые, не смотря на запрет, пользовались успехом у состоятельной швейцарской публики. В 1934 году ей даже некоторое время пришлось жить в хосписе «Аугустинахоф» от швейцарской евангелической общины, атмосфера в котором оказывала на нее гнетущее воздействие. В своем письме к молодому литератору Фридриху Кемпу Ласкер-Шюлер писала: «Вчера впервые за этот месяц сходила в кино, но сидела, словно окаменевшая, и потом в слезах снова вернулась туда, где никто никогда не улыбается. Я тоже уже стала походить на них...» [6, с. 187].

В то тяжелое время ее поддерживали друзья. В Швейцарии она познакомилась с Томасом Манном, а затем и с Клаусом Манном, благодаря которому были опубликованы несколько ее поэтических текстов в ежемесячном литературном издании «Ди Замmlung» («Die Sammlung»). Кроме того, периодически поэтесса выступала по радио и публично с литературными докладами и лекциями о своей поэзии, о творчестве молодых художников того времени. Ее тексты, посвященные истории Палестины, были также опубликованы в двух периодических изданиях еврейской общины в Швейцарии. В 1936 году на сцене любительского драматического театра Цюриха состоялось первое представление её драматического произведения «Артур Арнонмус и его отцы», в кото-

ром отображены напряженные взаимоотношения между евреями и христианами. Актерами были немецкие эмигранты, знавшие Эльзу Ласкер-Шюлер ещё по Берлину. Однако, уже после второго представления, спектакль был запрещён по требованию немецкого посольства. В это же время в Германии, из выставочной национальной галереи Берлина были изъяты все ее работы по живописи и графике с той же пометкой «дегенеративное искусство» («entartete Kunst»). Лишь в 2011 году в Берлине состоялась, впервые после смерти Эльзы Ласкер-Шюлер, выставка её живописных и графических работ. Основная часть рисунков сейчас находится в музее изобразительных искусств города Вупперталь.

Весной 1934 года Эльза Ласкер-Шюлер совершила из Швейцарии своё первое путешествие в Палестину. Друзья неоднократно приглашали её туда, но основной причиной выезда из страны явилась необходимость получения новой швейцарской визы. Ближний Восток вызвал у нее искреннее восхищение, однако реальность существенно отличалась от картин, которые рисовало воображение. Хотя поэтесса родилась в Германии, и в семье господствовал европейский уклад жизни, иудейское происхождение никогда не утрачивало для нее свое значение. Прожив большую часть жизни в Европе, вращаясь в центре европейской творческой богемы, она на протяжении всей жизни стремилась к глубинному познанию иудейской истории, ощущала себя причастной к той далекой культуре. Многие годы Ласкер-Шюлер серьезно занималась изучением текста Торы. В автобиографических записках она создала себе целую родословную, лишь отчасти опирающуюся на реальные факты, в которой «назначила» своего прадедушку главным раввином Рейнской области и Вестфалии, а о себе писала, что она родом из Египта. Будучи уже в зрелом возрасте, Ласкер-Шюлер стала подписывать письма, и даже официальные документы именем «Принц Юсуф Фивский», ставшим в кругу богемы её творческим псевдонимом, её alter ego. Следует отметить, что на литературное и художественное творчество Эльзы Ласкер-Шюлер глубоко повлияли археологические находки из Древнего Египта, увиденные в Берлинском Новом музее в 1913 году. Пользуясь разными античными мотивами, Ласкер-Шюлер создала фигуру «Юсуфа, Принца Фивского». Этот мифический персонаж, имя которого напоминает старозаветного Иосифа, был соткан из древнеегипетских, но также еврейских и христианских элементов.

Как Юсуф поэтесса позиционировала себя не только в произведениях, письмах, но и в повседневной жизни. Судьба библейского Иосифа, история его предательства и многолетнего рабства стала символом «по-

терянной родины» для всех иудеев в изгнании. Значительное влияние на мировоззрение поэтессы оказала дружба с Максом Бродом. Писатель и композитор, он оставил после себя богатейшее литературное наследие: поэзия, проза, драматургия, философские сочинения. Брод был весьма активным участником сионистского движения и в 1918 году стал одним из основателей Национального Совета Евреев Чехословакии. Именно под его руководством поэтесса занялась изучением иврита и еврейских традиций. Глубоко национальны её стихотворение «Мой народ» и цикл «Еврейские баллады», в котором каждая баллада посвящена одному из библейских героев.

Уже в ранних поэтических текстах поэтесса обращалась к национальным еврейским мотивам. А когда в 1922 году появились переводы стихов Эльзы Ласкер-Шюлер на иврит, переводчица отметила в предисловии, что языковые средства оригинала странным образом кажутся заимствованными из иврита. Одно из самых известных ранних стихотворений Ласкер-Шюлер – «Мой народ» («Mein Volk»), в котором удивительным образом перекликаются библейские мотивы и пророчество поэтессы еврейскому народу трагической судьбы и лишений, которые выпали на его долю в годы правления нацистов. Впервые стихотворение было опубликовано еще в 1905 г. в сборнике «Седьмой день» («Der siebente Tag»); а в 1912 г. оно вошло в цикл «Древнееврейские баллады» («Hebräerische Balladen»).

Во время первой поездки в Палестину было создано одно из значимых прозаических произведений, лирический очерк «Земля иудеев» («Das Hebräerland»), в котором ключевой темой стала победа любви и толерантности над национальной враждой. Сама поэтесса так писала о нём своему покровителю, крупному швейцарскому фабриканту Сильвиану Гуггенхайму: «Как кузнец диадему я выковала там каждое слово в золоте» [3, с. 246]. Переписку Эльзы Ласкер-Шюлер в этот период следует выделить отдельно. За годы, проведенные в Швейцарии, она написала свыше семисот писем, среди её корреспондентов были Пауль Цех, Томас Манн, Макс Райнхард, Эрнст Толлер, Эрих Мюзам, Оскар Кокошка. Именно в письмах можно познать сокровенные мысли, совершенно индивидуальный поэтический код, и вместе с тем, читателю открываются все тяготы жизни и лишений поэтессы в эмиграции.

Весьма значительный пласт в переписке поэтессы тех лет – это письма к её поклоннику, молодому адвокату из Берна Эмилю Раасу. Они познакомились в ноябре 1933 года в Берне, после лекции поэтессы

на литературном вечере в молодежной студенческой организации «Союз Берна», вице-президентом которой являлся Эмиль Раас. Поводом для их знакомства послужил восторженный отзыв Рааса на выступление Ласкер-Шюлер, опубликованный в газете «Юдише Прессцентрале Цюрих», в котором молодой человек, в частности, так писал о её поэтическом мастерстве: «...это был ковер, сотканный из слов-цветов, звезд и человеческих желаний, мягкий как шелк и такой красочный, какого мы, доселе, еще не видали, старый иудейский храм восстал пред нами из баллад, сложенный из красивейших, дорогих колонн. Но более всего нас поразили образы людей из библейских времен, истинно приближенных к Богу...» [3, с. 166]. В ответ Эльза Ласкер Шюлер написала ему благодарственное письмо, и после этого последовало еще около 200 писем-исповедей.

Не смотря на разницу в возрасте в сорок лет (поэтессе на тот момент было уже 63 года), между ними установилась удивительная близкая духовная связь. Образ Эмиля Рааса, «странника в светлом альпийском пальто» мы встречаем в стихотворении «Иерусалим», написанного в уже Палестине, но в котором отобразены мотивы её воспоминаний о швейцарской эмиграции.

Адвокат Раас помогал ей улаживать многочисленные бюрократические осложнения, связанные в частности с продлением разрешения на пребывание в Швейцарии. Нередко Ласкер-Шюлер выплескивала в своих письмах к нему гнев и негодование на собственную слабость: «...когда я думаю об униженных и погибших в концлагерях, я стыжусь своих жалоб», – писала она в одном из писем [3, с. 398]. Контрольные наблюдатели, негласно приставленные нацистами к ней, постоянно докладывали о многочисленных нарушениях установленных предписаний. В 1938 году её лишили гражданства Германии, в официальных инструкциях НСДАП стихи поэтессы именовались «словесным салатом», понять который невозможно.

В 1939 году Ласкер-Шюлер предпринимает третью поездку в Палестину, но вскоре разгорается Вторая мировая война, в продлении швейцарской визы ей было отказано. Швейцария, с большим трудом удерживающая нейтралитет в войне, использовала возможность избавиться от неудобной поэтессы с еврейскими корнями. Иерусалим становится её последним прибежищем. Несмотря на чувство причастности к восточной культуре, в отрыве от европейской литературной жизни Ласкер-Шюлер чувствовала себя неудобно. В одном из писем она писала:

«Трудно мне здесь, среди местных. Отсюда и царь Давид куда-нибудь съехал бы» [6, с. 434].

Тем не менее, она не прекращала писать и, используя любую возможность, ездила по окрестным городам с докладами и чтениями для немецкоязычных эмигрантов. В Иерусалиме вышел последний прижизненный сборник ее стихов «Мой синий рояль» («Mein blaues Klavier»). Книга приобрела мировую известность. Одноименное стихотворение из этого сборника выражает весь трагизм человека, потерявшего родину. Оно стало «криком души», лебединой песней поэтессы, не изменившей себе, своему поэтическому «Я» до конца жизни.

Творчество – единственное, на что Эльза Ласкер-Шюлер могла опереться на склоне лет, пережив единственного сына, умершего от туберкулеза. Она, несмотря на свой преклонный возраст, все также оставалась верна своему эпатажному стилю, была вхожа в диаспору еврейских немцев, общалась с лучшими представителями интеллигенции, среди которых были Мартин Бубер и Макс Брод. Свои впечатления о жизни в Иерусалиме она выражает в небольших эссе, не изменяя при этом своему мировидению, наполненному тоской по идеальному миру, жадной светлого будущего, исканием лучшего места.

Эльза Ласкер-Шюлер скончалась в 1945 году в возрасте 76 лет от сердечной недостаточности, похоронена на Масленичной горе в Иерусалиме, в самом святом для евреев месте. Вопреки все более разгорающемуся конфликту между иудейским и арабским миром, одним из ее последних проектов была попытка убедить и евреев, и арабов построить совместными усилиями парк с аттракционами, «чтобы все научились вместе развлекаться и веселиться». Незадолго до своей кончины в 1945 году на Двадцатом первом конгрессе евреев она, встав со своего места, сказала: «Знаете, как можно разрешить еврейско-арабские конфликты? Есть один-единственный способ: вместе радоваться жизни. Нужно заложить увеселительный парк для евреев и для арабов, куда они могли бы прийти, чтобы вместе поесть картофельные оладьи, вместе покататься на одних и тех же каруселях, вместе поиграть в колесо фортуны. А над входом там должно быть написано: –Во славу Божью!» [7, с. 434] (перевод с немецкого – Н. Зингер, Е. Зингер).

Заслуженное признание пришло к Эльзе Ласкер-Шюлер в конце 70-х – начале 80-х годов. В Вуппертале было создано «Общество Эльзы Ласкер-Шюлер» («Else-Lasker-Schüler-Gesellschaft»), а также учреждена

Драматическая премия им. Эльзы Ласкер-Шюлер («Else-Lasker-Schüler-Dramatikerpreis»).

Список литературы

1. Ласкер-Шюлер Э. Стихотворения / Перевод А.Я. Кантора. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.topos.ru/sites/all/themes/topos/images/bg_topos_1.gif (дата обращения 1.12.2015).
2. Бенн Г. Двойная жизнь: Проза, эссе, избранные стихи. М., 2008, С. 600.
3. Lasker-Schüler E. Ausgewählte Briefe im Exil. Frankfurt am Main, 1997, S. 378.
4. Пестова Н.В. Немецкий литературный экспрессионизм. Екатеринбург, 2004, С. 336.
5. Dieter Bänsch: Else Lasker-Schüler. Zur Kritik eines etablierten Bildes. Marburg, 1969, S. 271.
6. Lasker-Schüler E. Werke und Briefe. Kritische Ausgabe: Band 2: Dramen, 1997, S. 360.
7. Lasker-Schüler E. Gesammelte Werke in drei Bänden. 3. Bd. Frankfurt am Main, 1996, S. 246.

**ELSA LASKER-SCHULER:
IN SEARCH OF NATIONAL IDENTITY**

E.A. Sakulina

The report is dedicated to a dramatic fate and work of Elsa Lasker-Schüler (1869-1945), a German outstanding lyricist and writer of the first half of the 20th century and a brilliant representative of German literary expressionism. The original emotional image, complex association and completeness of the characters in her lyric poetry are created by her extreme lyric confession, longing for spiritual freedom and personal independence. Elsa Lasker-Schüler's poetry is deeply national. For example, her early lyric series "Hebrew Ballads", lyric essay "Jewish Country", or the play "Arthur Aronimus and his Fathers" show how anti-Semitism is conquered by love. Analyzing Elsa Lasker-Schüler's characters one can see the author's views and virtues in life which she didn't change throughout her lifetime despite all hardships and chasing.

Keyword: Elsa Lasker-Schüler, expressionism, immigration, Palestine, Switzerland.

3.7. NORDIC RENAISSANCE IN THE WRITINGS OF HANS FRIEDRICH BLUNCK ILLUSTRATED WITH AN EXAMPLE OF TWO TRILOGIES: DAS WERDENDE VOLK AND DIE VÄTER

© A. Pogoda-Kołodziejak

In 1930s there appears a new trend in literature, one which Otto Ernst Hesse described as Nordic renaissance [7, p. 17]. Its aim was to prove that Germans are biologically, spiritually and culturally speaking Nordic-Germanic type. From this assumption a program¹ was formulated which aimed at the creation of the Germanic race cultural movement which would defend Germans from the rush of foreign cultures and develop awareness of being the proper master race. The pseudoscientific theory of German return to Aryan roots formed the basis of Nordic renaissance which caused the birth of literature intending to confirm the Nordic-Germanic theory. Already in 1890s, Alfred Bartels published his radically nationalist and anti-Christian novel «Die Dithmarscher» where he praised Germanic, pagan peasantry. Bartels followers and the spokesmen for Nordic renaissance included: Hans Friedrich Blunck, Moritz Jahn and Will Vesper. They dealt with tribes and ancestors because their aim was to show to the endangered, as they thought, German nation the true, real Nordic heroes. Around 1925, Blunck wrote a novel, a trilogy «Die Urvätersaga» where he relates to Germanic and ancient myths and legends. Will Vesper's novel, «Das harte Geschlecht» takes place around year 1000 in Island and Greenland, Moritz Jahn's one, «Geschichte von den Leuten an der Außenföhrde», most probably in Norway [11, p. 77]. All of these novels are either based on Icelandic peasant stories and legends or imitate them as, the above mentioned writers claimed, they are exceptionally old-Germanic². Blunck, Jahn and Vesper took ethos from these stories maintaining it is typically Germanic and considered the varied Germanic mythology to be ideal for creating new national myths³ and establishing cultural patterns for German society. Nordic renaissance referred directly to Romanticism, however it partly changed its assumptions as far as mythology is concerned⁴ as it could not possibly conceal the Germans' drive to rediscover and identify with the forgotten world of Nordic people.

Hans Friedrich Blunck's⁵ world view can be expounded in great detail with an example of two trilogies: *Das werdende Volk* and *Die Väter*⁶. If one wanted to classify these trilogies, they would fall into historical novel category⁷. The trilogy *Das werdende Volk* includes: *Hein Hoyer, ein Roman von Herren, Hansen und Hagestolzen* from the year 1922, *Berend Fock, die Mär*

vom gottabtrünnigen Schiffer from the year 1923 and *Stelling Rotkinsohn, die Geschichte eines Verkünders seines Volkes* from the year 1924 [3, p. 6]. The last part from the above mentioned, takes place in the 9th century and presents fierce fights of pagan Lower Saxons against tsar's power and Christianity which Charlemagne wanted to impose. The first part is set in the 15th and second in 17th century which means that Blunck does not observe chronological order. The three novels are not linked by any central motif or thematically similar material. The three people, who have nothing in common, are presented by the author in individual way. Lisel Etscheid, the author of the ninth fascicle of magazine called «Mnemosyne». «Arbeiten zur Erforschung von Sprache und Dichtung»⁸, which in 1932 was devoted to Hans Friedrich Blunck⁹, states that the three novels are internally coherent and they lead to another trilogy, namely «Die Väter». It tells the story of the distant past and it can be described as prehistoric novel. «Streit mit den Göttern», «die Geschichte Welands», «des Fliegers» from the year 1926 is the story from the Bronze Age, while «Kampf der Gestirne» written in the same year from the Stone Age. In the third part «Gewalt über das Feuer» from the year 1928, Blunck reaches to the beginnings of human civilization. Due to this internal coherence and the author's intended chronology in these works one can qualify them as two trilogies [3, p. 6–7].

Hans Friedrich Blunck describes his novel «Stelling Rotkinsohn, die Geschichte eines Verkünders seines Volkes» in the following words: «Those Nordic people – Nordthliudi, as chroniclers called them – at the time when Charlemagne's successor made wars, started to realise peculiar dreams about a new empire. Their teachings sounded like today's words which have never faded and have been here for thousands of years»¹⁰ [2, p. 10].

This novel would give a chance to find out about experiences of the people of Frisian, Icelandic or Greenlandic origin and it would be possible to look at it from ethnological point of view, however the author had different assumptions on his mind. His stories are an interpretation and an appeal to the reader to get to know the history of past ages. Here we deal with conscious manipulation: the nation's past and negative political present are shown in a heroic manner which is intended for the German nation to identify with the now familiarised past and look at the present through its light. The main characters of his historical novels are not famous people, on the contrary – they are very often imaginary characters or ones inspired by folk culture, tales, ballads and stories. As an artist he remained faithful to the ancient motifs and by creating new, but at the same time close to the people, literary works he gave them the works which suited their needs.

In his novels Blunck poses questions concerning human beings and their relation to the past and he seeks the answer to them. He thinks that the knowledge of past times, the people's lifestyle, the ability to understand their way of thinking will make a perfect human being who observes the age-old laws of mankind. Only in this way will the people be able to free themselves from historical burdens and limitations. Blunck, similarly to Herder and Hegel¹¹, perceives history as development which forms the basis for philosophy of not only history but mostly of humanity. A human being can realise their potential and achieve freedom when they create history. According to Blunck human beings are not subjected to history but vice versa because they persistently create it and are in its centre. This the point of view which the writer's historical novels reflect where the main theme is *Heimatkunst* – regional arts [3, p. 9]. Forrest plays an important role as a mythical world full of demons, enchanted stones, rivers and trees¹².

The northern landscape in «Das werdende Volk» is the area around Dithmarschen and Hamburg. The writer very impressively and vividly demonstrates particular natural phenomena such as the storm over the moor, the fog, dusk, early spring which a man encounters and has to function with¹³. For Blunck the landscape and a human being is one and the Nordic man's attitude to his own land is more direct than in other parts of Europe where people think lightly, merrily and freely and the spirit is detached from nature and from the bond with homeland. He tries to present how strongly Nordic people originate from their own land in physical, emotional and spiritual aspect. The writer had this Nordic sense of life which he tries to show in all possible respects. The multiplicity connected with the region is an important and decisive factor for the essence of his works i.e. human beings. And what are they like? They are internally rich and full of life, however at the same time they are torn by eternal struggle between the earthly and heavenly forces. This is how the eternal warrior comes into existence, a Faustian man, a gothic man, infinitely tormented by dark forces who poses questions concerning the other side, creative power and infinity – the prime cause of existence.

Lisel Etscheid notices that Blunck in his novels tells about the mystery of man who seeks the way to get to his Norse god as closely as possible¹⁴. And it is not the physical but intellectual aspect that is meant here. To achieve this a man must descend from a highly developed culture. And this the basis for the prehistoric trilogy «Die Väter». Unfortunately, this man is often separated from his origin and the relation with God and nature. That is why retrospection on the origins and development of the culture which this man lives in. If new reality is to be built and created, one must begin by observing progress

which can only be achieved by returning to the roots, to the starting point, to the beginning.

Blunck, whose awareness of the existence created the necessity of seeking and the drive to find the cause of existence, presents in both of his trilogies the problem of the existence of God and seeking him as the driving force of the world. All his protagonists: Hein Hoyer, Berend Fock, Stelling Rotkinnsohn, Weland, Ull, Bör look for the path to Norse god, they want to touch him, get to know him, each of them in their own way but none of them proves to be successful. Does it mean that god did not reveal himself to them? Of course, not. He talks to them through nature. Here again the reader faces the natural phenomena such as the storm, bad weather, animals, flowers, morning and evening landscape. This way Blunck demonstrates the beauty, humble surrender and acknowledgement of the eternal law of existence and development which comes from God.

Blunck tries to combine the problem of man's search for God with German mythology. This search for God results from the fact that religion played an important role in the writer's life. It was something firm, unswerving, rooted in human's brain and this is why he treated it really seriously and thought it has a meaning which he did not attempt to explain but he accepted it as a fact. The desire for the artistic presentation of a Nordic man's experiencing God where there exists a strong tension between the drive to knowledge and sensual cognition, lies at the heart of creating of the two trilogies. Pure religion is meant here, as for Blunck all religions are just an attempt to express God's greatness who we have our godlike origin from. One can find elements of various religions in a number of myths and thus in this trilogy «Die Väter», the writer tries to create an extensive mythology and present its origin and development. «Das werdende Volk» exhibits religious problems stemming from evolution. The most important book in this trilogy is «Gewalt über das Feuer», which gives a reason for next ones because it is here that mythology commenced as well as a certain world order is presented.

In both trilogies the main protagonists are deeply believing people who, while looking for their Norse god, accept all related dangers, often with a tragic end. Thanks to his vitality and stamina, Nordic man has no dilemmas. He only knows the longing thanks to which he can transform his life, and the awareness of the change for good makes him able to overcome dangers. Three elements are the most important in his life: religion, nature and woman [3, p. 44]. In all of the six books, the woman occupies a significant role¹⁵. The writer presents us with a number of woman characters from all époques and social classes, however there is one type which is found in every novel,

i.e. a devoted mother with hidden strength. Only thanks to a woman can a man pursue his dangerous path. Her devotion and love give him real power and strength. Two women are godlike characters: Sintgund, a gods' servant who was freed from gods by Weland and Firre who, as a people's companion for better or worse, sent them a male wanderer from heaven. This is how Blunck wanted to underline the godlike origin of a woman. The writer thought that the revival has to come from the North. All the aspirations, however, which the Blunck's Nordic world was to re-awaken, died suddenly in historicism, which deriving from knowledge put emphasis only on historical events, and omitting metaphysical point of view on reality which for the writer constituted an important aspect of the novels.

It appears from this short analysis that these novels do not carry any academic stigma and the people, situations and events are not depicted in the light of modern people but presented as fictional and fantastic tales. Yet, Blunck managed to build the novels in such a way that the reader can identify with these stories and their protagonists. And that is why these novels have become a symbol of the way of thinking and functioning of the people from earlier ages and not of myths or tales [3, p. 15].

The literature of Nordic renaissance was distorted ideology of Nazi Germany. However, when it comes to the works of Hans Fredrich Blunck the opinions differ. Albert Soergel considers his works to be the fight with God and for God, to be the fight with stereotypes and for the archetype of unity. Joseph Nadler thinks that «Die Urvätersaga» trilogy exhibits the spirit and German faith by showing the life of Nordic people and Nordic landscape. Ernst Adolf Dreyer does not wish the writer's works to be treated in a biased way as the artist does not reveal the Nazi dogmas but concentrates on particular human attitudes and decorum [5, p. 176]. Nevertheless, it should be remembered that the evaluation of the above mentioned literary scholars comes from 1930's and 1940's, right after the publication of the trilogies. Today, the knowledge of German history and having the complete Hans Friedrich Blunck's works at our disposal, the reader has greater possibilities of analysis and the right to the writer's personalized assessment.

Notes

1. Tacitus' opinion on Germanic racial purity played an important role in 19th and 20th century racial theories. Alfred Rosenberg, the author of National Socialist racial theories, talked about the danger which can arise from mixing of the races. –Either we upbreed the old blood and thereby find renewed vitality and a heightened will to struggle or the Teutonic European values of culture and ordered government will sink under the filthy human

flood of Cosmopolis.”(Münkler, Mity, 2013, p. 131, as cited in A. Rosenberg, «Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung des seelich-geistigen Gestaltungskampfes unserer Zeit, München 1935, p. 309; English translation: Rosenberg, Alfred: «The Myth of the 20th Century». p. 92).

2. However, in reality they are much later literary products.

3. National myths evoke characters from the past to give guarantee for future. They demand the right to interpret the history of the nation but also to structure its course. That leads to responding to two significant challenges: they need to reduce the complexity of the events and adjusting them to ethical and esthetic ideas as well as deprive them of the horror of accidentality, which means overcoming fear that national history is but meaningless episode in the world history. Fulfilling these requirements, national myths build trust and faith in nation’s ability to control great and ... future [8, p. 25].

4. An important Romantic work concerning mythology was «Philosophie der Mythologie» by Friedrich Wilhelm Joseph Schelling where the author states: [...]mythology is completely genuine i.e. it must be understood in the way it tells the story and not in the way as something different was thought and another thing was said. Mythology is not allegorical, it is tautological [12, p. 50]. As it is known, a part of the writers in the first half of the 20th century skillfully annexed the content and elements from various fields of art, history, daily life and subjected them to their own perspective, often conforming to ideological assumptions.

5. Hans Friedrich Blunck (1888-1961) was a representative of Low German folk art, where he strove to present the influence of different conditions on man and his uniformity with the world drawing inspiration from folk poems, ballads, legends and tales [2, p. 175]. His political activity as the Head of Reichsschrifttumskammer as well as received honours provide evidence of his support for Nazi regime [6, p. 64].

6. This is the trilogy which was later entitled «Die Urvätersaga». It is Blunck’s most popular literary work which catches interest even today.

7. Historical novel has a number of definitions. Based on the Petra Gallmeister’s article, «Der historische Roman», the writer sets historical events in the personally planned plot, shaping the character’s lives by means of figures of speech. Historical novel operates on two time planes: it shows the past époque, reflecting upon the problems of the times in which they were created and presents the present conflicts of the author. The reader may ask a question about the conformity of the past events with reality [4, p. 160]. It should be remembered that the sources of historical novel as a syncretic genre are

not only other written works, such as chronicles, memoirs or diaries but also fairy tales and legends taken from folk tradition [1, p. 429].

8. The magazine was edited by Austrian literary scholar Oskar Walzer and published by Ludwig Röhrscheid Verlag in Bonn.

9. The fascicle was entitled «Das Gotterlebnis des germanischen Menschen». Weltanschauliches in der Dichtung von Hans Fr. Blunck.

10. Bei jenen Nordleuten – Nordthliudi, wie die Chronisten sie nennen – sind Nun um die Zeit, als Kaiser Karls Nachfolger sich bekriegten, sonderbare Trämer eines neuen Reichs aufgestanden. Ihre Lehren klingen wie Worte von heute, sie sind vielleicht auch nie in uns erloschen und waren doch schon vor tausend Jahren.

11. According to Hegel every nation has their own gods living in folk traditions which while told throughout the ages inspire imagination and thus are preserved [8, p. 33].

12. This was how the difference between the Germanic and Romance peoples was to be shown. As early as Tacitus, who in his work «Germania» from about the year 98 wrote about dense forests of Germania which constituted original source of Germanic customs. In later years the Germans relationship with forests was treated almost literally as it demonstrated their courage and defense abilities [8, p. 132 – 133]. Heinrich von Treitschke, a 19th century German historian, in his work «Deutsche Geschichte in Neunzehnten Jahrhundert», writes about the closeness of Germanic people to gods, forests and fields which gave them the feeling of freedom and built the will to live [8, p. 93]. Since the second half of the 19th century the image of forest has been given political content. The proclaimed by ideologists strength and simplicity of the forest peoples was interpreted as the requirement of preserving pure race among European nations. The analogy between the German nation and its forests turned the people inhabiting forests into social model example [9, p. 680–691].

13. Schelling claimed that mythology is a common fact, important for all humankind and for particular nations, moreover, myths conceal universal values are essential for teaching children. According to him myths repetition, singing old songs once again re-incorporates us in natural order. The same chorus can be heard in high and low tides, in heart beats and finally in a movable series of religious performances [10, p. 11-12]. Mythology is therefore, the narration of culture which Blunck's works confirm.

14. In the article there are two spellings: God and god. It is due to the fact that Norse god signifies a being from polytheistic beliefs, from mythology, God, however, is a supernatural being from monotheistic religions.

15. The depiction of a woman in German myth played an big part. For a German woman death is more important than losing honour. «In mythical picture of the Germans it is them who face men with an alternative _victory or doom´ and they eliminate the possibility of escape or surrender» [8, p. 133].

Literature

1. Bernacki, Marek/Pawlus, Marta. Słownik gatunków literackich. Bielsko-Biała 2000, Cit.: Bernacki, Słownik, 2000. 735p.
2. Blunck, Hans Friedrich. Das werdende Volk. München 1933. Cit.: Blunck, Volk, 1933.
3. Etscheid, Liesel. Das Gotterlebnis des germanischen Menschen. Weltanschauliches in der Dichtung von Hans Friedrich Blunck. Bonn, 1932.
4. Gallmeister, Petra. Der historische Roman. In: Otto Knörich (ed.): Formen der Literatur in Einzeldarstellungen. Stuttgart, 1991. P.160–170.
5. Hey´l, Bettina. Hans Friedrich Blunck. Mitläufer und Romancier. In: Dainat Holger/Dannenber Lutz: Literaturwissenschaft und Nationalismus. Tübingen, 2003. P.167–183.
6. Hillesheim, Jürgen/Michael, Elisabeth. Lexikon nationalistischer Dichter. Biographien-Analysen-Bibliographien. Würzburg, 1993. 493p.
7. Jennsen, Christian. Die Persönlichkeit Hans Friedrich Blunck. In: Jürgen Blunck: Beseelte brüderliche Welt. Gedankenschrift für Hans Friedrich Blunck 1888-1988. Husum, 1988. P. 15–20.
8. Münkler, Herfried. Mity Niemców. Warszawa, 2013. 492 p.
9. Helbok, Adolf. Grundlagen der Volksgeschichte Deutschlands und Frankreichs. Berlin/Leipzig, 1937. 725p.
10. Rymkiewicz, Wawrzyniec. Baśń rozumu. In: «Kronos. Metafizyka. Kultura. Religia», Nr 1-2(9)/2009. Warszawa, 2009. P. 5–15.
11. Schonauer, Franz. Deutsche Literatur im Dritten Reich. Olten und Freiburg im Breisgau, 1961. 196 p.
12. Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph. Historyczno-krytyczne wprowadzenie do filozofii mitologii. In: «Kronos. Metafizyka. Kultura. Religia», Nr 1-2(9)/2009, Warszawa, 2009. p. 16–57.

**НОРДИЧЕСКИЙ РЕНЕССАНС В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
ГАНСА ФРИДРИХА БЛУНКА:
НА МАТЕРИАЛЕ ДВУХ ТРИЛОГИЙ «ЖДУЩИЙ НАРОД»
(DAS WERDENDE VOLK) И «ПРАОТЦЫ» (DIE VÄTER)**

*А. Погода-Колодзаяк
(перевод на русский язык А.И. Черемисиной)*

В 1930-е годы появилось новое течение в литературе, которое Отто Эрнст Хессе назвал Нордическим Ренессансом. Задачей данного течения было доказать, что немцы с точки зрения биологии, духовности и культуры принадлежат нордическо-германскому типу. Псевдонаучная теория возвращения немцев к арийским корням сформировала основу Нордического Ренессанса, что вызвало появление литературы, направленной на подтверждение нордическо-германской теории. Представителями Нордического Ренессанса были Ганс Фридрих Блунк, Мориц Ян, Вилль Веспер. Они изображали жизнь нордических племён, чтобы показать немцам настоящих нордических героев. Блунк, Ян и Веспер считали германскую мифологию идеальным средством для создания новых национальных мифов и культурных моделей немецкого общества. Взгляды Блунка отразились в двух трилогиях: «Das werdende Volk» и «Die Väter». По жанру эти произведения являются историческими романами. Трилогия «Das werdende Volk» состоит из частей: «Hein Hoyer, ein Roman von Herren, Hansen und Hagestolzen» (1922), «Berend Fock, die Mär vom gottabtrünnigen Schiffer» (1923) и «Stelling Rotkinsohn, die Geschichte eines Verkünders seines Volkes» (1924). Действие первой части происходит в XV веке, второй – в XVII веке, а третьей – в IX веке. Три романа не связаны ни центральным мотивом, ни тематически схожим материалом. Автор изображает судьбу трёх героев, не имеющих ничего общего. Однако внутренняя связь романов прослеживается, если рассматривать две трилогии в целом. Во второй трилогии «Die Väter» изображается история отдалённого прошлого, и произведение можно описать как доисторический роман. Действие первой части «Streit mit den Göttern, die Geschichte Welands, des Fliegiers» (1926) происходит в бронзовом веке, второй части «Kampf der Gestirne» (1926) – в каменном веке. В третьей части «Gewalt über das Feuer» (1928) Блунк изображает начало человеческой цивилизации. В своих романах Блунк задаёт вопросы, связанные с человечеством и его отношением к прошлому, и ищет ответы на них. Он считает, что знание прошлого поможет человеку понять законы общества и избавить себя от исторического бремени. Блунк, как

Гердер и Гегель, понимает историю как развитие, формирующее философию человечества. По мнению писателя, люди не объекты, а субъекты истории, потому что они постоянно творят её и находятся в её центре. В процессе создания истории люди могут осознать свой потенциал и достигнуть свободы. Эта точка зрения отражается в исторических романах Блунка. В романе «Das werdende Volk» автор красочно описывает северные пейзажи: грозу над болотом, туман, сумерки, раннюю весну. Для Блунка природа и человек едины, причем нордический человек более привязан к родной земле, чем другие европейцы. Писатель изображает, как сильно нордические люди связаны со своей родиной в физическом, эмоциональном и духовном аспектах. Он старается показать всю полноту нордического мироощущения. Нордические люди внутренне богаты и полны жизни, но в то же время они измучены непрекращающейся борьбой земных и небесных сил. Так возникает образ вечно-го воина, мучимого тёмными силами, который задаётся вопросами о потустороннем мире, творческой силе и бесконечности – вопросами о первопричинах существования. В концепции Блунка человек ищет духовный путь к нордическому богу. Для достижения этой цели человек должен спуститься со ступени высокоразвитой культуры. Эта идея лежит в основе доисторической трилогии «Die Väter». Современный человек не чувствует связи с прошлым, с Богом и природой, а для создания новой реальности необходимо вернуться к корням, к самым истокам. Вот почему важно знание о прошлом, о происхождении и развитии культуры, в которой живёт человек. В обеих трилогиях Блунг поднимает проблему поиска Бога как движущей силы мироздания. Все протагонисты: Хайн Хойер, Штеллинг Роткинсон, Веланд, Уль, Бёр – ищут путь к нордическому богу. Они хотят прикоснуться к нему, узнать его, но это никому из них не удаётся. Однако Бог говорит с ними через природу. Автор показывает вечный закон существования и развития, установленный Богом. Блунк пытается соединить религиозную проблему поиска Бога с германской мифологией. Религия играла важную роль в жизни писателя. В основе двух трилогий лежит желание художественно воплотить идею приобщения нордического человека к Богу. Здесь имеется в виду некая абстрактная чистая религия, поскольку для Блунка все религии являются лишь попыткой выразить величие Бога. В трилогии «Die Väter» писатель пытается создать подробную мифологию и показать её происхождение и развитие. В трилогии «Das werdende Volk» изображаются проблемы религии, возникшие в процессе эволюции. Самое важное произведение – «Gewalt über das Feuer», которое является

основой для остальных, так как в нём показано зарождение мифологии и особенности мирового порядка. В обеих трилогиях протагонисты – глубоко верующие люди, которые в поисках нордического бога сталкиваются с опасностями, что часто приводит к трагическому финалу. Благодаря жизненной энергии и выносливости нордический человек не мучается сомнениями. Уверенность в благих изменениях помогает ему преодолеть трудности. Три элемента наиболее важны в его жизни: религия, природа и женщина. Во всех шести произведениях женщина играет важную роль. Писатель изображает ряд женских характеров всех эпох и социальных сословий. Но лишь один тип можно найти в каждом романе, а именно тип преданной, любящей матери, обладающей скрытой силой. Только благодаря женщине мужчина может пройти свой опасный путь. Ей преданность и любовь даёт ему силу. Блунк подчёркивает божественное происхождение женщины. Литература Нордического Ренессанса была связана с идеологией нацистской Германии. Однако относительно творчества Блунка мнения исследователей различаются. Альберт Зоргель считает, что произведения писателя направлены на борьбу с Богом и за Бога, на борьбу со стереотипами и за архетип единства. Йозеф Надлер полагает, что в произведениях Блунка выражается немецкая вера и дух посредством изображения жизни нордического народа и нордической природы. Эрнст Адольф Дрейер против того, чтобы к произведениям писателя относились с предубеждением, поскольку он не воспроизводил нацистские идеи, а сосредоточивался на проблеме человеческого характера и поведения. Однако следует помнить, что оценка указанных литературоведов была дана в 1930–1940-е годы, сразу после публикации трилогий. В настоящее время, зная немецкую историю и имея полное собрание сочинения Блунка в своём распоряжении, читатель обладает большими возможностями для исследования и имеет право на свою оценку творчества писателя.

Ключевые слова: Г.Ф. Блунк, Нордический Ренессанс, 1930-е, нация, ролевая модель.

3.8. ИГРОВОЙ КОД КАК ОСНОВА ДЕТЕКТИВНЫХ СЮЖЕТОВ В КОМЕДИИ ФРИДРИХА ДЮРРЕНМАТТА «АВАРИЯ» И РАДИОПЬЕСЕ «ВЕЧЕР ПОЗДНЕЙ ОСЕНЬЮ»

© И.С. Киселёва

Рассматривается вопрос о необычной форме детективных сюжетов, лежащих в основе двух известных комедий Ф. Дюрренматта «Вечер поздней осенью» и «Авария». Особенности и функции такого построения произведений обусловлены наличием в них игрового кода, дешифровка которого позволяет понять глубину и серьезность внутреннего конфликта, а также решить вопрос о жанровом своеобразии изучаемых пьес. Пьесы представляют собой детективы наоборот, игра в них служит не для расшифровки внешней стороны состава преступления, а формирует внутренний конфликт. Представлены различные уровни игры, между которыми существуют разные виды отношений, что указывает на построение интеллектуального игрового поля, которое является жанровым признаком *интеллектуальной комедии игры*.

Ключевые слова: игра, игровое поле, игровой код, комедия, игровые уровни.

Фридрих Дюрренматт (5 января 1921, Конольфинген – 14 декабря 1990, Невшатель) крупный швейцарский прозаик, публицист и драматург, хорошо известный российскому читателю и зрителю. Комедии составляют обширную часть его драматургического наследия. Дюрренматта можно с уверенностью назвать мастером интеллектуальной комедии игры.

В теоретических работах, таких как «Заметки о комедии» («Anmerkungen zur Komödie») и «Проблемы Театра» («Theaterprobleme»), автор сам нередко подчеркивает игровую природу своего театра. По мнению Дюрренматта, только комедия, в противовес другим драматургическим жанрам, способна выстроить ту игровую дистанцию от реального мира, которая позволяет взглянуть на действительность с полной беспристрастностью и выявить ее внутренние конфликты и противоречия. [См.: 2. S. 60–78].

Игровое поле необходимо автору для создания своего рода эффекта оуждения, чтобы зритель мог рассматривать происходящее на сцене как некий интеллектуальный пазл. Вместе с тем, Дюрренматт, как пишет исследователь Герхард Кнапп: «Умышленно подчеркивает свое отличие, как от классицистической драматургии, так и от Брехта. Его объективность искусства не достигается как у Брехта оуждением... Наоборот, это должно достигаться посредством противопоставления игры и реальности» [3, S. 58].

Две пьесы Дюрренматта, написанные практически в одно время в 1956 году, особенно показательны. Это комедия «Авария» («Die Panne») и радиопьеса «Вечер поздней осенью» («Abendstunde im Spätherbst»), которая была в том же году впервые поставлена радиоккомпанией «Norddeutsche Rundfunk». Обе эти пьесы строятся при помощи интеллектуального игрового кода, по мере расшифровки которого выявляется детективная основа их сюжетов.

Героем радиопьесы «Вечер поздней осенью» является известный писатель, лауреат Нобелевской премии, почитаемый как публикой, так и писателями-современниками романист Максимилиан Фридрих Корбес. Обращает на себя внимание тот факт, что перед нами игра в игру, а именно пьеса в пьесе. Автор 22 криминальных романов – Корбес задумал теперь радиопьесу. Он находится в процессе ее написания, поэтому называет себя автором, хотя, вместе с тем, является и героем своего произведения. Детективный смысл сюжет приобретает, после того, как, описав декорации (шикарный гостиничный номер) и самого себя, Корбес переходит к рассказу о своем странном посетителе, который представляется как бывший бухгалтер Фюрхтеготт Гофер. Функции данного героя, а также ироническое отношение к нему закодированы в имени, состоящем из двух корней («sich fürchten» – бояться и «Gott» – Бог), а фамилия, скорее всего происходит от слова «der Hoff»-двор. Он является как некий «доморощенный ангел мести», потому что его задача – разоблачить Корбеса. Более десяти лет Гофер был незримым спутником писателя в его путешествиях и выяснил, что 22 убийства, с величайшим художественным мастерством описанные в книгах Корбеса, имели место в действительности. Все они остались нераскрытыми, но Гофер провел расследование и узнал, кто их совершил. Итак, Корбес напоминает героя повести А.П. Чехова «Драма на охоте» Ивана Петровича Камышева, описавшего в своей книге убийство, совершенное им самим. Корбес – фигура преувеличенная, он совершил 22 убийства, но не осуждается, а наоборот возвеличивается обществом. Этот прославленный писатель олицетворяет стремление современного искусства превратиться в источник низменных наслаждений для людей, потерявших нравственные границы. Он убивает ради искусства – вот страшный парадокс его успеха у публики. А вот Гофер является своего рода пародией на приход возмездия. Вид его жалкий и потрепанный, одежда представляет собой какие-то лохмотья, но это отнюдь не Дон Кихот. Гофер оказывается банальным шантажистом, который требует денег за молчание. Он и не думает бороться за справедливость, а ситуация, в которой человек

принял романы за действительность, оказалась перевернутой: Корбес описывал реальные истории. У Гофера все же есть некое сходство с Рыцарем печального образа, но только в том, что он безнадежно отстал от жизни. Он не напугал Корбеса наказанием, но ему удалось бесконечно удивить писателя тем, что он первым рассмотрел произведения убийцы с точки зрения уголовной. Корбес говорит: *Меня толковали с точки зрения психоаналитической, католической, протестантской, экзистенциалистской, буддистской, марксистской, но никогда еще не трактовали так, как это пытаетесь сделать вы* [1, с.328]. Бояться Бога Корбес не может в принципе, тем более он не боится закона. Пьеса кончается закономерно для творчества Корбеса, а именно, он тщательно и эмоционально описывает убийство Гофера, жалкого в своей беспомощности.

Итак, игровой код пьесы представлен различными уровнями игры, между которыми существуют разные виды отношений, что указывает на построение интеллектуального игрового поля. Уровень комедийной интриги строится на основе излюбленного приема Дюрренматта – «игра в игре», который обуславливает субъектно-объектные отношения. Этот уровень в свою очередь находится в подчиненном положении по отношению к рецептивному. Рецептивный уровень представлен рядом слушав, в которых слушатель создает горизонт ожидания, что придает истории детективный характер. Благодаря этому мы готовы принять за субъекта игры Гофера, в то время, как он, вопреки ожиданию, оказывается жертвой. Однако Корбес как субъект – творец искусственной игровой реальности, может быть рассмотрен лишь отчасти, так как он хоть и пишет книги, но является настоящим убийцей и ничего не придумывает. Идея пьесы заключена в хвастливой фразе Корбеса в ответ на обвинение Гофера: *Неужели Вы думаете, что люди стали бы с такой жадностью глотать мои романы, если бы не знали, что убийства, которые я описываю, совершил я сам... Мир лишь поначалу ужасался, со временем же стал восхищаться нами именно потому, что мы чудовища. Мы поднимались все выше и выше по социальной лестнице, и на нас стали смотреть как на высшие существа. Общество не только признало нас, но и стало возносить наш образ жизни. Мы стали идеалом миллионов – люди, которые могут себе позволить все. В то, что писатель работает над языком и формой, верят только критики. Настоящая литература не занимается литературой, она должна удовлетворять вкусы публики* [1, с. 340].

Детективная игра лежит в основе комедийной интриги пьесы «Авария». Эту игру ведут старый судья Верге и его бывшие коллеги, а теперь

пенсионеры – прокурор, адвокат и палач, которые развлекаются игрой в суд. Завязка пьесы состоит в появлении в доме Верге преуспевающего коммерсанта, агента фирмы по производству синтетических тканей Трапса, мотор машины которого заглох на сельской дороге. Верге предлагает приютить гостя на ночь совершенно бесплатно, если только тот не откажется доставить ему и его друзьям удовольствие – принять участие в их игре. Гостю предлагается занять место обвиняемого. Никаких элементов абсурда в пьесе до поры не появляется, игра не занимает место реальности, напротив, постоянно подчеркивается условность происходящего. «Суд понарошку» ведется во время ужина, допросы представляют собой непринужденную беседу и прерываются комплиментами радушию хозяина и великолепию кушаний и вин, что в немалой степени обеспечивает комический эффект. Наличие правил игры обусловлено законами судопроизводства, самоцельность ее процесса – желанием старичков развлечься. Все признаки игры, по определению Х. Хейзинги, налицо [См.: 4, с.24]. Игра характеризуется еще и таким свойством как амбивалентность. Она тем и привлекательна, что позволяет человеку испытывать настоящие эмоции при погружении в условную реальность. Так происходит и с Трапсом, который переживает всю гамму эмоций обвиняемого. Игровой допрос, мастерски проведенный субъектом игры, некогда искусным прокурором, приводит к выяснению обстоятельств из прошлого Трапса, и, наконец, в процессе игры доказывается его вина. Оказывается, Трапс тщательно спланировал и осуществил устранение своего бывшего начальника, мешавшего его карьере. Игровые планы смещаются, и это служит основой комедийного конфликта. Преступление имело место в реальности, этот факт становится единственным серьезным моментом среди игровой атмосферы пьесы. Герою выносится шуточный смертный приговор. Подвыпившего Трапса палач препровождает в спальню, в темноте обыденные предметы кажутся герою орудиями пыток и казней (например, мольберт Трапс принимает за гильотину). Горизонт ожидания, создаваемый зрителем, сродни абсурдным концовкам произведений Кафки. Однако реальной казни героя не происходит. Проснувшись утром, Трапс собирается в путь. Игра в судопроизводство выявляет вполне серьезный факт убийства, а также наличие другой игры и нового внутреннего конфликта: конфликта героя и его маски. Дело в том, что до проведения игрового расследования, Трапс не считает себя убийцей. Он вытесняет из своего сознания невыгодный для себя факт, что инфаркт, послуживший поводом безвременной смерти его начальника, был результатом ряда обдуманных, тща-

тельно подготовленных действий его, Трапса. Таким образом, выясняется, что игрой являлась жизнь Трапса до того момента, когда он воскликнул: *Вы ошибаетесь, господин адвокат, все наоборот. Прежде я воображал, что невиновен, а теперь я прозрел и вижу, что виновен* [1, с.311]. Трапс был человеком-маской, и эта маска необычна тем, что герою подсознательно игнорирует ее, являясь субъектом и объектом игры одновременно. Наконец игра и реальность в пьесе меняются местами. Игровой суд разоблачает настоящего преступника, но не перед обществом, а перед собой самим.

Финал комедии сопоставим с финалом пьесы Уайльда «Идеальный муж». Здесь тоже уместно говорить о парадоксе. Внешне концовка счастливая, герою не грозит наказание, ирония и парадокс обусловили обобщение, которое автор вкладывает в уста адвоката: *Общее падение нравственности в эпоху, когда царит закон кулака и право сильного – вот то что заставляет рассматривать нашего добряка Трапса не как преступника, а как жертву своего времени...Конечно, мой клиент поступил жестоко, но он жил по законам делового мира* [1, с.311–312]. Сам Трапс, отправляясь в обратный путь на своей отремонтированной машине, вспоминает: *Кажется, сегодня ночью я болтал какую-то ерунду. Что там собственно происходило? Кажется, что-то вроде судебного разбирательства. И я возмнил себя убийцей. Вот чепуха! Я ведь и мухи не обижу. До чего могут дойти люди, когда они на пенсии. Ну ладно, что вспоминать. У меня полно своих забот, как и у всякого делового человека* [1, с. 317]. Человек-маска возвращается к своим делам, а, по сути, к игре в порядочного и положительного гражданина.

Игровой код пьесы расшифровывается на двух уровнях. Сложен уровень субъектно-объектных отношений. Здесь имеет смысл говорить о скрытом субъекте, который во внешней игре является объектом. Одна игра обнажает другую. Уровень комедийного дискурса тоже содержит игровые элементы, так как основная часть пьесы, ее интрига и конфликт формируются в рамках игрового допроса. Космический уровень игры подчиняет себе социальный и выявляет себя во вмешательстве в человеческую жизнь неких сил, он же обуславливает название пьесы, указывающее на досадную случайность, послужившую причиной столь фатального разоблачения. Взаимодействие уровней создает игровое поле, которое способствует как созданию эффекта очуждения (вчувствование в коллизии опосредовано подчеркиванием игровой условности действий суда и подсудимого) так и выражению основной идеи.

Итак, обе пьесы комически разоблачают одно и то же: общество, в котором убийство стало нормальным, привычным, даже эстетизируемым явлением, излюбленным объектом искусства и путем к популярности. Страшная в своей абсурдности идея порождает особую форму – детектив наоборот, где игра служит не для расшифровки внешней стороны состава преступления, а формирует внутренний конфликт. Обе пьесы имеют все жанровые признаки интеллектуальной комедии игры.

Список литературы

1. Дюрренматт. Ф. Комедии М.: Искусство. 1969. 510 с.
2. Dürrenmatt F. Theaterprobleme// Dürrenmatt F. Werkausgabe in dreissig Bänden. Zürich: Verlag der Arche. 1980. Bd.24 S.60–78.
3. Knapp G.P. Friedrich Dürrenmatt .Stuttgart.Weimar: Verlag J.B. Metzler. 1993. 227 S.
4. Хейзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня. М.: Искусство. 1992. С. 24.

GAME-LIKE CODE AS A BASIS FOR DETECTIVE STORY PLOTS IN F. DÜRRENMATT'S COMEDY «THE BREAKDOWN» AND RADIO-PLAY «A LATE AUTUMN EVENING»

I.S. Kiseleva

The article explores the unusual detective story plot of F. Dürrenmatt's two famous comedies –“A Late Autumn Evening” and –“The Breakdown”. The peculiarities and the functions of such a structure are defined by a game-like code inherent to them, deciphering of which enables to fathom the internal conflict and to solve the problem of defining the genre of the plays in question. Various games level are found to be connected with different types of interrelations. This is analyzed as the manifestation of the basic game pattern which can be taken as a representative feature of the intellectual game comedy genre.

Keywords: game, game field, game-like code, comedy, game levels.

3.9. СВОЕОБРАЗИЕ ИНТЕРКОДОВ В РОМАНЕ П. ЗЮСКИНДА «ПАРФЮМЕР» («DAS PARFUM»)

© *И.А. Попова-Бондаренко*

Цель раздела – показать при помощи коммуникативного и герменевтического методов анализа присутствие в постмодернистском романе П. Зюскинда «Das Parfum» различных национальных кодов или интеркодов. Установлено, что каждый национальный код обеспечен рядом субкодов. В рамках французского

кода выявлены наполеоновский и бодлеровский субкоды; английский код обеспечен шекспировским субкодом. Попутно обозначено также наличие библейского (мотивы Ветхого и Нового Заветов), немецкого (сказочная традиция, произведения Т. Манна и др.) и датского кодов (андерсеновские аллюзии). Сделаны выводы о многозначности функционирования различных национальных кодов в постмодернистском романе – от солидарности автора с эстетической и нравственной нормой исходной парадигмы до её абсолютного неприятия.

Ключевые слова: код, интеркод, субкод, национальные коды, французский и английский коды, Бодлер, Шекспир, библейский мотив, приём зеркальности.

Феномен популярности современного немецкого писателя П. Зюскинда некоторые исследователи, например А. Зверев, связывают с его подчёркнутой «старомодностью» [1]. Зюскинд действительно традиционен в хорошем смысле слова, хотя этого не декларирует. Несмотря на кажущуюся «несовременность», Зюскинд выстраивает свой «разговор с читателем» в модусе постмодернистской эстетики, что предполагает различную полноту постижения художественной информации в зависимости от литературной подготовленности читателя. Постмодернистский принцип «двойной кодировки» (Т. Д'ан) с учётом читательской компетенции распространяется на все уровни его художественной системы – от жанра до межтекстуальных связей.

Роман Зюскинда «Парфюмер» («Аромат», «Das Parfum») предлагает вниманию исследователя множество художественных кодов. Наполняемость понятия «код» в литературно-художественном произведении весьма широка и определяется контекстуально (ср. со словами М.М. Бахтина о контекстах понимания: [2, с. 372]). Самый общий уровень культурной самоидентификации обычно представлен национальным кодом, который закономерно реализуется и в художественной литературе. Присутствие, сочетание и взаимодействие различных национальных (инонациональных или интернациональных) кодов в границах одного произведения можно определить таким рабочим термином, как интеркод.

Французский код. На первое место здесь выдвигается прежде всего исторический уровень. Прелюдией к теме злодеяния (ср. подзаголовок романа «Die Geschichte eines Mörders» – «История одного преступления») становятся имена-маркеры «гениальных чудовищ» периода французской революции 1789–1799 гг. (де Сад, Сен-Жюст, Фуше), а также Империи (Бонапарт). При этом проступает достаточно прозрачный намёк на поведенческое сходство и ментальное «средство» писателя и либертинца де Сада и персонажа романа, Гренуя: преемственность под-

чёркивается и тем, что отец маркиза и парфюмер Гренуй носят одно имя – Жан-Батист. Биографическая канва де Сада и Наполеона также во многом совпадает с датами жизни Гренуя, что может стать темой отдельного нумерологического изыскания. Сочетание «чудовищности» и «гениальности» в герое проявляется и в культурологических аллюзиях. Так, у Дидро («Сон Даламбера») под именем Жан-Батист Массе выведено уродливое существо, живое пособие по патологической анатомии, конституционально весьма напоминающее Гренуя [3, с. 143–145]. Французская медицина сохранила память о враче-экспериментаторе Жан-Батисте Дени (ср. с экспериментами Гренуя), в то время как во французской драме известен Жан-Батист Мольер, а в музыке – Жан-Батист Люлли.

Французский *наполеоновский* субкод возникает при путешествии Гренуя к городу Грасу – столице парфюмерного производства. Диспозиция Гренуя и города также вызывает «военные» ассоциации. При первой встрече с Грасом Гренуй спокойно наблюдает за ним свысока, с вершины плоскогорья, подобно полководцу, который готовится взять этот *самоуверенный город*. У *ног* города благоухает ароматная чаша садов и полей – у *ног* Гренуя лежит и природный источник аромата, и сам «Рим ароматов» – Грас, который вынужден будет сдать на милость победителя. Следующий субкод, где актуализируется ольфакториальное начало, назовём условно *бодлеровским*.

События, представленные в произведении, относятся к середине XVIII века и происходят в Париже и Грасе задолго до Французской революции. Одна из первых страниц романа – своего рода обонятельная прелюдия к гигиеническому статусу Европы того времени: *В городах... стояла вонь, почти невообразимая для нас, современных людей. Улицы воняли навозом, дворы воняли мочой, лестницы воняли гнилым деревом и крысиным пометом, кухни – скверным углем и бараньим салом; непроветренные гостиные воняли слежавшейся пылью, спальни – грязными простынями, влажными перинами и остро-сладкими испарениями ночных горшков. Из каминов несло серой, из дубилен – едкими щелочами, со скотобоен – выпущенной кровью. Люди воняли потом и нестиранным платьем; изо рта у них пахло сгнившими зубами, из животов – луковым соком, а их тела, когда они начинали стареть, начинали пахнуть старым сыром, и кислым молоком, и болезненными опухолями. Воняли реки, воняли площади, воняли церкви, воняло под мостами и во дворцах. Воняли крестьяне и священники, подмастерья и жены мастеров, воняло все дворянское сословие, вонял даже сам король – он*

вонял, как хищный зверь, а королева – как старая коза, зимой и летом [4, 13–14].

Из данного отрывка видно, что обонятельные характеристики выстраиваются по принципу градации и охватывают сначала плоскость пространственную (города, улицы, дворы, лестницы, кухни, гостиные, спальни, каминь), а затем и социальную (крестьяне, священники, подмастерья, дворянское сословие, король, королева). Символика запаха в романе развивается затем в сторону оппозиции *‘аромата’* и *‘вони’*, что уже в языческих культурах и на ранней стадии монотеистических религий всегда характеризовало качество человеческой души (см. подробнее у Дж. Дж. Фрззера: [5, с. 335–343]).

Ближайшими литературными предшественниками Зюскинда в области ольфакториальной поэтики обычно называют Ш. Бодлера (циклы «Парижские картины» и «Сплин и идеал») и Ж.К. Гюисманса (роман «Наоборот»). Сонет Бодлера «Соответствия» с его тематической обонятельной доминантой становится художественно-эстетическим прецедентом и предлагает постановку целого ряда проблем, среди которых – соотношение красоты и целомудрия, деятельности художника и калокагатического аспекта, осознание искусства как многоуровневого феномена, в том числе – с компонентом парадоксальности. Зюскинд словно получает своего рода эстетическое «разрешение» со стороны Бодлера на ольфакториальный подход к раскрытию данного проблемного пучка.

После описания первой встречи Гренуя с девушкой, носительницей «дивного аромата», соотнесённого с чистотой самого рафинированного, спекулятивного плана, чистотой-концептом, становится понятно, что автором учитывается, прежде всего, финал сонета с его мощным синестезийным аккордом:

*Есть запах чистоты. Он зелен точно сад.
Как плоть ребенка свеж, как зов свирели нежен.
Другие – царственны, в них роскошь и разврат,
Для них границы нет, их зыбкий мир безбрежен, –
Так мускус и бензой, так нард и фициам
Восторг ума и чувств дают изведать нам* [6, с. 20].

В финале сонета, как видим, оформляется своего рода ольфакториальный «треугольник». На его вершину помещён *‘запах чистоты’*, что в оригинале звучит как *аромат свежести (parfums frais)*, который получает дальнейшее расширение: этот аромат ласков, мягок (*doux*), как звук гобоя (*hautbois*) и зелен, как природная растительность (*prairies*). Внизу, в основании данного «треугольника», сосредоточены тяжёлые и «богатые» (*riches*) мирские запахи – амбра и мускус, а также церковные бла-

говония – бензой, или росный ладан (*benjoin*), и воскурения ладанного типа (*encens*). Совершенно очевидно, что Бодлер отдаёт предпочтение природным и вечным аналогам чистоты (свежести) – ‘дিতя’, природная зелень. Заметим, что именно по отношению к ним в самом начале первого терцета единожды встречается лексема «аромат» (*parfums*), которая, кстати, станет в дальнейшем ведущим лексикодом (термин У. Эко) всего романа Зюскинда, в то время как прочие запахи получают нейтральное и обобщённое сопроводительное определение – ‘другие’ (*autres*). И хотя понятно, что субститут ‘другие’ также относится к ольфакториальному ряду, важно иное: в художественном пространстве сонета этим ‘другим’ отказано в праве существования в статусе ‘чистоты’. Так, мускус и амбра, которые по большей части применяются в парфюмерии, становятся эмблематами светской роскоши и порока; они, как запаховая одежда, созданы для обольщения, а ряд ладанов (росный ладан и благовония) репрезентирует институт религии и церкви. С этим рядом связано именно ‘другое’ – не ‘свежесть’, ‘дасковость’ (даже ‘сладость’) или луговая зелень, а богатство (‘richesse’), триумфальность (*triumphants/triomphe*) экспансия (*expansion*), в силу чего ольфакториальная агрессивность ряда предельно овеществляется. «Ольфакториальный треугольник» в романе Зюскинда фактически дублирует ценностную систему бодлеровского сонета. Напомним, что герой романа, будущий гениальный парфюмер Гренуй, работает подмастерьем в парижской парфюмерной лавке Бальдини на правом берегу Сены. Как и в ольфакториальной модели Бодлера, где ‘верх’ представлен *запахом чистоты*, а ‘низ’ – запахами *роскоши* и *триумфа* (амбра, мускус, бензой, ладан), в романе Зюскинда «тяжелый» мир запахов правобережья покоится на локусах парфюмерной лавки Бальдини и церкви на городском острове Ситэ. В лавке Бальдини светские посетители буквально теряют сознание от невиданной концентрации разнородных пахучих веществ. В церквях и монастырях, этом обителище Бога, стоит приторный запах ладана. «Чистая» публика драпируется напоказ в модные запаховые «одежды», священнослужители, в свою очередь, оглушают прихожан культовыми запахами воскурений, вызывающими священный трепет. Но в какой-то момент вся эта какофония запахов перекрывается чистой и высокой нотой аромата безымянной девушки с улицы Марэ, высшая чистота которой не нуждается в ольфакториальном камуфляже (см. подробнее: [7]). Во второй части романа именно с ароматом связаны коннотации богатства – это сделавший состояние на торговле парфюмерией Второй Консул Граса – Антуан Риши (Richis) и его дочь, Лаура Риши, обладательница Божественного аромата, который увенчает диадему запаха в утончённой композиции Гренуя.

Английский код. На первое место здесь выдвигаются, конечно же, жанровые очертания английского романа воспитания, но в обратном, зеркальном отражении: путь обретения героем личного и профессионального опыта окрашен в трагические тона. Подобную трактовку становления молодого человека встречаем, скорее, во французской литературе, причём не только в классическом изводе (Бальзак, Стендаль), но и в XX веке (Мориак, Саган, Турнье и др.). Касаясь жанровой традиции, отметим, что роман Зюскинда – конечно же, истинно немецкий, созданный в русле *Künstlerroman*, опирающегося на биографическую канву с компонентами образовательного и воспитательного начал: здесь можно было бы припомнить и автобиографию К.М. Виланда, и литературную «биографию» Вильгельма Мейстера, и Адриана Леверкюна и мн. др. Небезынтесным в этой связи становится и датский художественный код – жизнеописание героини романа М. Андерсен-Нексё «Дитте – дитя человеческое». Гренуя и Дитте роднит общность происхождения (оба – незаконнорождённые простолюдины), но в нравственном плане они полярно противоположны (душевная теплота Дитте оттеняется нравственной стерильностью Гренуя).

Итак, в рамках английского художественного кода остановимся на *шекспировском* субкоде в романе Зюскинда, где обнаруживается проекция сюжетно-образного ряда трагедии «Ромео и Джульетта». Шекспировский субкод заявлен уже в описании первого преступления Гренуя на улице Марэ. В его основе также лежит любовь, страсть, нервозность, смешанные чувства восторга, умиления и отчаянья, которые сопряжены не с девушкой, но с её ароматом. Впоследствии данный субкод будет подкреплён композиционно-стилевой (в том числе хронотопической) и определённой вербальной общностью с трагедией «Ромео и Джульетта».

Шекспировские аллюзии оказываются ещё более «спрятанными», нежели бодлеровское начало, и порой граничат с реминисцентным фоном. В снятом виде отношение Гренуя к своим основным жертвам в целом и ароматической альфе и омеге – к девушке с улицы Марэ и Лауре Риши – складывается именно как отношение Ромео к Джульетте. При этом важно учесть, что мотив Джульетты становится сквозным и двупостасным: в нём словно сливаются черты обеих девушек. Он развивается непрерывно от первой встречи с носительницей Божественного аромата (улица Марэ) до последней жертвы (сцена анфлеража Лауры). А промежуточные образы убиенных Гренуем пятнадцатилетних девушек невольно воскрешают в памяти именно итальянский женский тип – роскошные и чернокудрые «красивые смуглянки» [4, с. 304–305] и рыжеволосые зеленоглазые краса-

вицы, словно сошедшие с полотен мастеров Северного и итальянского Возрождения (см. подробнее: [8, с. 145–146]).

Шекспировскую трагедию и роман Зюскинда объединяет и схожая топика. Как и в «Ромео и Джульетте», встрече Гренуя с девушкой на улице Марэ предшествует празднество. У Зюскинда поводом для общего веселья становится очередная, тридцать восьмая по счёту, годовщина восшествия короля на престол. Ночной праздник, который устраивает Капулетти, – также регулярный, привычный (ср. слова Капулетти, обращенные к Парису во второй сцене первого акта: *This night I hold an old-accustom'd feast* [9, p. 170]).

В романе Зюскинда королевский праздник отмечен салютом, чего нет у Шекспира, но атрибуты праздника (барабаны и факелы) наличествуют в обоих произведениях. Соотносимы и возрасты героев. У Зюскинда указывается, что девушке с улицы Марэ не более тринадцати–четырнадцати лет, а это возраст шекспировской Джульетты (сеньор Капулетти признаётся Парису, что его дочери ещё нет четырнадцати). Гренуя же, родившемуся в 1738 году, соответственно должно быть около пятнадцати – возраст Ромео. Второе совпадение – ночное «свидание». При встрече с чистым ароматом Гренуй, подобно Ромео, охвачен душевным смятением, любовной горячкой. Когда в парижской ночи сквозь дымный запах пороха и чад фейерверка Гренуй уловляет тонкий аромат девушки, страдает его сердце. Гренуй боится потерять этот дивный аромат, и, когда ветер его относит, приходит в неподдельное отчаяние. Аромат девушки с улицы Марэ становится для Гренуя своего рода обонятельным эталоном, с которым он будет сверять иные запаховые пробы. Место встречи Ромео-Гренуя и Лауры Риши также вполне соотносимо с художественным пространством шекспировской трагедии – это *сад*. В начальных актах у Шекспира сад, по меньшей мере, четырёхжды обозначен как место действия, несколько раз встречается и упоминание о *стене* вокруг сада Капулетти, у которой страдает Ромео после знакомства на балу с Джульеттой. Правда, в шекспировской пьесе сад лишь очерчен в ремарке как некий значимый топос встречи двух влюблённых. У Зюскинда же сад в Грасе, где Гренуй впервые обоняет аромат Лауры, прописан относительно полно. Уже при первом обходе города Гренуй ловит запах сада, где, как «видит» его нос, цветут гиацинты, магнолия, волчник, рододендрон и где слышно *какое-то убийственно прекрасное благоухание* (etwas mörderisch Gutes), источником которого, как потом окажется, будет Лаура, дочь Антуана Риши (отметим здесь также игру смыслов, связанную с богатством аромата и фамилией

семейства: *risch-* – *Richis* [10, S. 214]). Герой вновь поведёт себя, как влюблённый, поражённый красотой в самое сердце: *Гренуй почувствовал жар блаженства и похолодел от ужаса. Кровь бросилась ему в голову..., и отхлынула в середину тела, и снова поднялась, и снова отхлынула, и он ничего не мог с этим поделать... У него кружилась голова, его немного шатало, и ему пришлось опереться на стену и медленно соскользнуть в ров* [4, с. 265]. В следующий раз Гренуй приходит к садовой стене, за которой находится дом консула, через год: теперь здесь доминирует тема прекрасного растения, прекрасного цветка – самой Лауры, которая необыкновенно расцвела. Флористическая метафорика имени девушки (Лаура – лавр) только усиливает эту связь. Впрочем, имя девушки герою пока неизвестно и неинтересно, так как ничего не прибавляет к её самоценному аромату. Для передачи гениального гренуевского дара и одновременно равнодушия героя к людям и бесчеловечности Зюскинд прибегает к метонимической фигуре замещения: именно аромат Лауры автономно фигурирует в романе как её полноправный субститут, просто как *аромат девушки за каменной стеной сада* [10, S. 244].

Встреча на Марэ с первой рыжеволосой девочкой, которую Гренуй задушит, чтобы выпить её аромат, протекает в самой прозаической, если не сказать – убогой обстановке, в каменных трущобах бедняцкого района Парижа. И всё-таки мотив виртуального роскошного сада возникает и здесь. Ещё на большом расстоянии от девушки Гренуй на ходу пытается определить состав её необычайно прекрасного запаха. Так формируется, приобретая пластическую плотность, картина воистину райского по своей роскошности сада, весьма схожего с мильтоновским, где соседствуют редкие сорта деревьев и цветов:

*Гренуй почувствовал, как бьётся его сердце, и понял, что бьётся оно не от напряжения бега, а от вдруг возникшей беспомощности перед присутствием этого запаха. Он попытался вспомнить что-нибудь похожее, сравнимое с ним, но все сравнения не годились. В этом запахе была **свежесть** (ср. с бодлеровским субкодом – *parfums frais*); но не свежесть **лиметты** или **померанцев**, не свежесть **мирры**, или **коричного** листа, или кудрявой **мяты**, или **берёзового** сока, или **камфары**, или **сосновых** иголок, не свежесть **майского** дождя, или **морозного** ветра, или **родниковой** воды... И одновременно он источал тепло; но не так, как **бергамот**, **кипарис** или **мускус**, не как **жасмин** и **нарцисс**, не как **розовое дерево** и не как **ирис**... [4, с. 69].*

Небесная чистота девочки с улицы Марэ усилена новозаветной (Марэ – Marais – Мария) и ветхозаветной аллюзией: обонятельный

портрет девочки выполнен в той же образной стилистике, что и портрет Суламиты из Книги Песни Песней Соломона: *её пот благоухал, как свежий морской ветер, волосы – как ореховое масло, чресла – как букет водяных лилий, кожа – как абрикосовый цвет...* [4, с. 72]. Ср. в Песне Песней: *Живот твой – круглая чаша, в которой не истощается ароматное вино; чрево твоё – ворох пшеницы, обставленный лилиями* (Песн. П., 7:4). Nußöl (‘ореховое масло’), которым пахнут волосы девушки, также перекликается с библейским Nußgarten (‘ореховый сад’), куда ходит Суламита *посмотреть на зелень долины* (Песн. П., 6:11). Таким образом, сад и у Шекспира, и у Зюскинда становится важным сюжетно-композиционным элементом. Во-первых, сад вносит оттенок сакральности в происходящее, так как традиционно связан и с райским, и с богородичным мотивом (ср. в живописи сюжеты «мадонны в саду», а также в беседке, в розовом гроте и т.д.). Во-вторых, топос сада актуализирует в произведениях сложную ситуацию разделённости и вместе с тем трагической нераздельности героев. Сад ведёт к встрече и одновременно – к гибели (у Шекспира это выражено мотивом дурного предчувствия – обоюдной бледности героев, мотивом дна / могилы – ‘pale’; ‘tomb’ [9, p. 181]). В этой связи значим эпизод из романа «Парфюмер», когда отец Лауры, сидя в гостинной, наблюдает за её прогулкой по саду. И когда Лаура, в синем платье, с рассыпавшимися по нему рыжими волосами, как никогда красивая, скрывается за живой изгородью и появляется из-за неё *может быть на два удара сердца позже, чем он ожидал, он смертельно испугался, ибо в течение двух ударов сердца думал, что потерял её навсегда* [4, с. 314]. Этот эпизод становится перспективно значимым: прогулка Лауры по саду в метафорическом плане осуществляет её перевод на уровень *роскошного* садового цветка, который всегда обречён на гибель, ведь смерть цветов при их переработке – необходимое условие создания ароматов. Попутно отметим, что у Зюскинда флористический мотив, сопряжённый со смертью (мы пока сознательно оставляем в стороне универсальную сказочно-фольклорную традицию), связан с датским и немецким художественными кодами. Так, любопытно буквальное совпадение цветочных названий в андерсеновской сказке «Цветы маленькой Иды», где умирают цветы, и в романе Зюскинда «Парфюмер»: розы, гиацинты, фиалки, лилии, гвоздики и др. И напротив, любование хрупкой жизнью цветка вступает в оппозицию с мотивом искусственно созданных, безжизненных и безуханных *осмотренных цветов* (роман Т. Манна «Доктор Фаустус»).

И у Шекспира, и у Зюскинда топос сада связан не только со смертью, но и с помолвкой: Гренуй даёт своего рода обет (*Gelöbnis*) верно-сти чудесному аромату до тех пор, пока он через год не вернётся за ним, чтобы присвоить окончательно, заключает с ароматом помолвку (*Verlöbnis*) [10, S. 242]. Возвратившись в свою хижину, Гренуй воссоздаёт аромат Лауры, погружается в него, ласкает его, позволяет ему ласкать себя, и эта сцена вновь становится зеркальным перевертышем – на этот раз любовного свидания Ромео и Джульетты после венчания. Дьявольское начало одной из гренуевских сущностей реализуется, когда аромат Лауры (на тот момент ещё живой девушки, находящейся на другом конце города), словно сопротивляясь уготованному насилию, покидает Гренуя, и его место заполняет холодный и острый запах козлиного хлеба (*kalte scharfe Ziegenstallgeruch*). Для сравнения: обычно в его хижине стоит приятный запах старого овечьего помёта и сена – <...> *angenehm nach altem Schafmist und Heu* [10, S. 220]. Козье и козлиное начало часто в низовой мифологии связано с дьявольщиной (ср., к примеру, козлий эмблемат чёрта на перекрёстке в трагедии Гёте «Фауст»), а мотив холода, сопровождающий Гренуя, заставляет вспомнить андерсеновские образы холодной вечности и холодного сердца («Снежная королева», «Злой князь» и др.) и ледяное дыхание преисподней («Доктор Фаустус» Т. Манна). При последней, роковой для Лауры встрече с Гренуем вновь становится релевантным шекспировский субкод. Гренуй взбуряется по лестнице в комнату Лауры (очередной зеркальный перевертыш свидания шекспировских героев, когда кормилица по просьбе Джульетты находит для Ромео верёвочную лестницу). Убив девушку, он заворачивает её тело в специально подготовленное полотно, чтобы не упустить ни одной молекулы её «царственного аромата». Он дежурит у её тела несколько часов, восхищаясь собой и своим мастерством. Он прикрывает глаза, *чтобы полностью предаться умиротворению этой Святой Ночи* (<...> *um sich ganz dem Frieden dieser Heilige Nacht hinzugeben* [10, S. 279]). Именно о *святой ночи* говорит и Ромео, ожидающий под балконом возвращения Джульетты и восхищённый неожиданно быстрым развитием их отношений, при этом в шекспировском тексте также сохраняется сакральный призыв:

Romeo: *O blessed, blessed night! I am afeard,
Being in night, all this is but dream,
Too flattering-sweet to be substantial* [9, p. 174].

В предугрэнней сцене расставания Джульетта, пытаясь задержать Ромео, уверяет, что он слышит *не жаворонка клики, а пение соловья* (акт

3, сцена 5). Когда же Ромео, поддавшись на уговоры, готов остаться с любимой и принять смерть, Джульетта торопит возлюбленного уйти. Пение жаворонка кажется ей уже неприятным и резким (*sharp*), отвратителен теперь и самый его вид с *жабьими глазами* (<...> *loathed toad change eyes* [9, p. 181]). И в зюскиндовском романе задолго до рассвета, когда Гренуй завершает анфлераж тела Лауры, начинают петь птицы. Любопытно, что автор и здесь использует лексикод, близкий к шекспировскому: птицы не поют (немецкий глагол *singen* – ‘петь’ отсутствует), но кричат, орут (*als die Vögel zu schreien begannen*). Таким образом, эпизод насыщается атмосферой тревожности и призыва к отщепеню, поскольку глагол ‘*schreien*’ входит в устойчивые фразеологические группы со значением ‘вопиять об отщепении’ (ср.: *schreit nach Strafe*). Если же вспомнить, что Гренуй в различных эпизодах романа характеризуется не только нейтральным понятием ‘лягушка’ (*Frosch*), но и ‘жаба’ (*Kröte*), то аналогия с шекспировской пьесой становится ещё более полной (напомним, что в пьесе у жаворонка *жабы глаза*). На символическом уровне народных поверий *жаба* поглощает (выпивает) астральный свет. Вопли (крики) птиц и жаба-Гренуй, выпивающий девичий аромат (жизнь), довершают трагическую картину романного мира, где нет места любви и красоте (см. также о поругании красоты: [11]).

Таким образом, поэтологическое своеобразие романа П. Зюскинда «*Das Parfum*» во многом определяется несколькими инациональными художественными кодами, среди которых наиболее прописаны французский и английский, представленные бодлеровским и шекспировским субкодами. Вполне очевидна и коммуникативная апелляция к датскому (Г.Х. Андерсен и М. Андерсен-Нексё) и немецкому (Т. Манн) литературно-художественному материалу. Отдельный интерес представляет библейская кодировка, формирующая концептуальное поле произведения на мифопоэтическом уровне [12], что в постмодернистском контексте романа также создаёт дополнительные коммуникативные субкоды и связи.

Список литературы

1. Зверев А. Преступления страсти: вариант Зюскинда // Иностранная литература. 2001. № 7 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/2001/7/zver.html> (дата обращения 16.11.2015).
2. Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук // М.М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 361–373.
3. Дидро Д. Сон Даламбера // Дидро Д. Избранные атеистические произведения / Пер. В.К. Серенжикова. М.: Изд-во АН СССР, 1956. С. 122–169.

4. Зюскинд П. Парфюмер. История одного убийцы / Пер. Э.В. Венгеровой. СПб.: Азбука, 2000. 400 с.
5. Фрэзер Дж. Дж. Узел жизни // Дж. Дж. Фрэзер. Фольклор в Ветхом завете / Пер. с англ. 2-е изд. М.: Политиздат, 1990. С. 335–343.
6. Бодлер Ш. Соответствия // Шарль Бодлер. Цветы зла / Пер. В. Левика. М.: Наука, 1970. С. 20. (Литературные памятники).
7. Попова-Бондаренко И. Ольфакториальный образ города // Образ міста в контексті історії, філософії, культури: Києвознавчі читання. К.: ПАРАПАН, 2005. С. 167–178.
8. Попова-Бондаренко І. Інтертекстуальне відлуння як аспект комунікації в романі П. Зюскинда «Das Parfum» // Романтизм у культурній генезі. Матеріали міжнародної наукової конференції «Німецький романтизм і європейська культура ХХ століття». Дрогобич: Вимір, 1998. С. 143–149.
9. Shakespeare W. Romeo and Juliet // The Complete Works of William Shakespeare. New Lanark: Geddes & Grosset, 2002. P. 168–187.
10. Süskind P. Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders. Zürich: Diogenes Verlag, 1994. 320 S.
11. Попова-Бондаренко І. Миф о красоте в художественном мире романа П. Зюскинда «Das Parfum» // Миргород. 2014. №2 (4). Lausanne–Siedlce. S. 115–123.
12. Попова-Бондаренко І. Мифопоэтические коды в романе П. Зюскинда «Парфюмер» // *Conversatoria Litteraria. Międzynarodowy Rocznik Naukowy. W kręgu mitologii i mitopoetyki*. Siedlce, 2008. S. 235–244.

IDENTITY OF INTERCODES AT THE NOVELBY P. SÜSKIND «DAS PARFUM»

I. A. Popova-Bondarenko

The purpose of this article is to show the presence of various national codes, or intercodes, at a post-modernist novel by P. Süskind "Das Parfum" by means of communicative and hermeneutic analysis methods. It is established that each national code is provided with a number of subcodes. Napoleonic and Baudelaire subcodes are revealed within a French code; an English code is provided with a Shakespearean subcode. At the same time, the presence of the Bible (motifs of the Old and New Covenant), German (fairytale tradition, works by T. Mann, etc.) and Danish (Andersen's allusions) codes is also designated. Conclusions are drawn on a polysemy / multilevelness of functioning of various national codes in the post-modernist novel – from solidarity of the author with esthetic and ethical standards of an initial paradigm to absolute antagonism to.

Keywords: code, intercode, subcode, national codes, French and English codes, Baudelaire, Shakespeare, biblical motif, reflection method.

**«НАЦИОНАЛЬНЫЕ ПРИОРИТЕТЫ
И НАЦИОНАЛЬНЫЕ СТЕРЕОТИПЫ
В АНГЛИЙСКОЙ И АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
XIX–XXI ВЕКОВ»**

**4.1. ЛЕС И ГОРОД КАК НАЦИОНАЛЬНЫЕ
МОДЕЛИ ПРОСТРАНСТВА
В «РУССКИХ» РОМАНАХ Х. УОЛПОЛА «ТЕМНЫЙ ЛЕС»
И «ТАИНСТВЕННЫЙ ГОРОД»**

©Т.Г. Теличко

Целью предпринятого в разделе анализа является вскрытие механизма английской рецепции России в «русской» дилогии Х. Уолпола «Темный лес» и «Таинственный город». Ключевыми образами в постижении «чужого» пространства становятся лес и город, моделирование которых осуществляется в романах с учетом русского художественного слова: фольклорно-сказочного, культурного и литературного. С помощью основных принципов сравнительно-исторического, системного и типологического методов анализа, а также основ герменевтики выявлено своеобразие решения проблемы инонационального в «русских» романах писателя: познание «чужого» совпадает с процессом самопознания и приводит к восприятию «своего» в контексте общечеловеческого. Основная роль в романах отводится русской литературе, которая становится дополнительным коммуникативным кодом, обеспечивающим диалог Англии и России.

Ключевые слова: Х. Уолпол, национальная идентичность, инонациональное, английскость, русская тема, русско-английские литературные связи, петербургский текст, диалог.

Интерес к инонациональному в литературе, как правило, сопряжен с процессом национального самосознания, потребность в котором обостряется в кризисные, переломные моменты истории. В качестве материала для исследования актуальной сегодня проблемы национальной идентичности важнейшим периодом остается прошлый рубеж веков. В начале XX века в преддверии катастрофы 1914 года в западноевропейской литературе едва ли не впервые диалог отчетливо обозначился как проблема. Необходимость диалога, не отрефлектированная пока в философской, научной мысли, тем не менее, была уже прочувствована лите-

ратурой начала XX века. При этом в целом ряде произведений – Р. Киплинга, Г. Джеймса, Дж. Гослуорси, Э.М. Форстера, С. Моэма – декларируется не только потребность в диалоге, но и обнажается сложность, затрудненность диалога, обусловленная болезненным несовпадением ментальностей. История, сталкивая Европу в окопы Первой мировой войны, вынуждает решать проблему диалога не на абстрактном уровне культур, а на уровне человека, носителя определенной национальной культуры, лицом к лицу с другим, «другость» которого обеспечивается «диктатом» своей культуры. При этом важность, необходимость «другого» для понимания «себя»/«своего» уже не вызывает сомнений. Для большинства писателей, так или иначе затрагивающих тему инационального в литературе начала XX века, важнейшей становится проблема понимания – как «другого», так и «своего», отраженного в зеркале «другого».

Англия в качестве субъекта восприятия инационального представляет особый интерес, принимая во внимание своеобразие «островного» менталитета нации. Затруднительность диалога англичан с внешним миром, английская сдержанность и высокомерие относятся к числу устойчивых этностереотипов. Причем это касается не только гетеростереотипов, но и автостереотипов, которые у англичан отличаются высокой степенью самокритичности (концепция «снобизма» (У.М. Теккерей), «подснепизма» (Ч. Диккенс), «фарисейства», «форсайтизма» (Дж. Голсуорси), «неразвитого английского сердца» (Э.М. Форстер)). Особенно отчетливо национальная природа проявляется в столкновении с «чужим»/ «другим»/ инациональным, часто противоположным. Россия в качестве объекта английской художественной рецепции выявляет характерные приметы «английскости», соотносимые с «русскостью» по принципу контраста: «эмпиризм, прагматизм, индивидуализм, здравый смысл и чувство меры» в противовес «непрактичности, иррационализму, соборности, «безмерности» и безудержности». Интерес к «чужому» по принципу дополнительности к «своему» в данном случае оказывается созвучным потребностям английской литературы, сосредоточившейся на «том», расположенном «в труднодоступных глубинах психологии» [1, с. 474], нашедшей в русской литературе (и, прежде всего, в Достоевском) неисчерпаемый психологический потенциал. Востребованными оказываются и уроки понимания. По словам В. Вульф, «представление, что в мире, исполненном несчастий, главная обязанность человека – понять наших ближних, «и не умом – потому что это легко – умом, – а сердцем», – вот то облако, которое укутывает всю русскую литературу...» [2, с. 852].

В «русской» дилогии Х. Уолпола (1884–1941) «Темный лес» (1916) и «Таинственный город» (1919) постижение России осуществляется с этим характерным смещением в способе понимания – сердцем, душой. Уолпол, говоря о России, словно переходит на «язык» русской литературы и создает своеобразную «фантазию в русском стиле на русские темы». Романы прочитываются как «встреча двух душ» – русской и английской – *so different, so similar, so friendly, so hostile...* [3, с. 4] (*столь похожих и столь различных, столь дружеских и столь враждебных*) (здесь и далее перевод наш – Т.Т.).

Тематически оба романа связаны со знаковыми историческими событиями начала XX века – Первой мировой войной («Темный лес») и русской февральской революцией в Петрограде («Таинственный город»). Свидетелями и участниками этих событий оказываются герои-англичане. Драматизм ситуации, поворот героев «лицом к смерти» до предела обостряет ситуацию «англичанин на чужбине» и способствует актуализации экзистенциальных проблем в романах.

Основными образами, через которые осуществляется встреча Англии и России становятся лес и город, вынесенные в заглавия романов. По сути, темный лес и таинственный город представлены в романах Уолпола как модели «чужого»/«иногo» пространства – России. Выстраиваются эти модели не только с учетом исторического фактажа, но и русского художественного слова: фольклорно-сказочного, культурного и литературного.

Аллюзия-заглавие «Темный лес», переключаясь с русской поговоркой «чужая душа – потемки или темный лес», поворачивает содержательный вектор романа к извечно русской проблеме поиска смысла: *Life is a tragedy to every Russian simply because the daily round is forgotten by him in his pursuit of an ultimate meaning. We in the West have learnt to despise ultimate meanings as unpractical and rather priggish things* [3, с. 201]. Герои-англичане, не лишённые английской плоти, но включённые в русский контекст, поглощённые русской далью, оказываются втянутыми в вечный поиск и предстают не только и не столько иностранцами, сколько странниками. В романе «Темный лес», в котором пространство России совпадает с пространством войны, атмосфера бездомности, бесприютности, странничества ощущается особенно отчетливо. В определенном смысле все в романе – и русские, и англичане – на чужбине, поскольку война – это «иное» место, где действуют «иные» законы, и, изъятые из привычного и понятного мира, все герои чувствуют себя бездомными странниками.

Очевидна связь названий «Темный лес» и «Таинственный город». Допущенная Уолполом «вольность» – он выдает за русскую поговорку фразу «*In each man's heart there is a secret town at whose altars the true prayers are offered*» [3, с.7] (*В сердце каждого человека есть свой потайной/таинственный город, у алтаря которого возносят истинные молитвы*) сближает семантику названий «русских» романов писателя на основе трех ключевых понятий – Россия, душа, тайна.

Образ леса, не теряя жизненной конкретики (действие в романе «Темный лес» происходит в карпатских лесах) наполняется поэзией русской народной сказки. Как и в сказке, лес в романе «непроницаем», что способствует усилению мотива темноты и сопряженного с ним мотива тайны. Актуализация мотива темноты-тайны, который становится основным в символике леса в романе, способствует передаче эмоциональной доминанты состояния героев, ввергнутых в хаос войны, – страха. Лес предстает таинственным царством смерти, «заколдованной землей врага» (*The Enchanted Ground of the Enemy*) [4, с. 10]. Понятие «враг» в данном случае вмещает в себя не только конкретный, реальный смысл, но и мета-смысл, выводящий на уровень психологический, и глубже – бессознательный. Главный «враг» человека – это страх, низводящий до уровня жертвы. Путь героя к своей самости, архетипически связанный с ритуалом инициации, непреременный элемент не только русского, но и всемирного сказочно-мифологического сюжета – сопровождается в романе страстным и настойчивым стремлением преодолеть страх смерти. Как видим, сказочная наполняемость пространства леса усиливается психологическим содержанием и позволяет рассматривать темный лес как место инициации героев. Причем герои проходят испытание одновременно войной и Россией, что наделяет Россию особой «испытательной» функцией. Таким образом, темный лес, с одной стороны, становится формой выражения стихии бессознательного героев – как русских, так и англичан, с другой стороны, передает суть уолполовской России, ее неразгаданную тайну: *Here there is a mystery, a mystery that may never be discovered. In the very soul of Russia the mystery is stirring...* [4, с. 105]. Сказка в данном случае как бы обозначает пределы авторского понимания России и русского характера. Сложности, возникающие при передаче «чужой» психологии, преодолеваются за счет сказочных мотив и образов.

В романе «Таинственный город» автор вводит мотив «Спящей красавицы», который сразу включает роман в интеллектуальную атмосферу петербургского рубежа веков. Уолпол, по-видимому, был неплохо зна-

ком с Петербургом Серебряного века, что не могло не повлиять на его рецепцию России и Петрограда. В числе близких знакомых и друзей Уолпола были художник Константин Сомов, которому он посвятил роман «Темный лес», Федор Сологуб, Александр Бенуа, балерина Тамара Карсавина. Мотив Спящей красавицы, безусловно, связан с характерными для русского символизма «мифами» о России. Сказка о Спящей красавице в заколдованном царстве воплощает идею Смерти и связана с эсхатологическими мифами о Петербурге. Образ «спящей родины – Красавицы, стоящей на распутье между механической мертвенностью и первобытной грубостью» [5, с.329] появляется у Андрея Белого. В уолполовском мире романа образ Спящей красавицы связан с устойчивой оппозицией «женственность России – мужественность Запада». Подтверждению этой идеи способствует лейтмотив рыцарства, сопровождающий образы героев-англичан. Рассказчик постоянно говорит о «служении», «посвященности» России. Показательна в этом отношении и тема любви как одна из испытательных в романах. Герои англичане через любовь к русской женщине проходят школу познания=страдания. Россия, разбивая сердце, становится для англичан школой воспитания чувств. Но это и путь к пониманию, поскольку «надломленное» (Уайльд) сердце открыто для сострадания. Россия и русская женщина как объекты поклонения в романах, совпадая и замещая друг друга, способствуют реализации идеи изначальной русской «женственности». Розанов пишет об амбивалентности русского женского начала: «Как будто снаружи и сначала – «подчинение русских», но затем сейчас же происходит более внутреннее овладение этими самими подчинителями, всасывание их, засасывание их» [6, с. 327–328]. Включенные в русскую эмоциональную орбиту уолполовские англичане словно начинают жить в русском ритме.

Моделирование пространства города в романе «Таинственный город» осуществляется с учетом хронотопа революционного Петрограда. Точное событийное время (период со 2 декабря 1916 года по 1 мая 1917 года), узнаваемая топонимика (Невский проспект, Мойка, Адмиралтейская набережная, Петропавловская крепость), исторические лица и события создают необходимый исторический колорит. При этом отчетливая субъективность авторского изложения «размывает» исторический хронотоп романа, и за очертаниями революционного Петрограда проступает образ Петербурга Серебряного века, выстроенного на фундаменте «петербургского текста» русской литературы.

По словам В.Н. Топорова, «через этот текст Петербург совершает прорыв в сферу символического и провиденциального» [7, с.275]. Лексика «петербургского текста» помогает Уолполу совершить свой прорыв за границы жизненной конкретики и в образе города-мифа закодировать тайну России и тайну души человека, как тайну онтологическую. Важным для создания модели «город – Россия – душа» как таинственного, и потому «чужого» пространства, оказывается центральный для «петербургского текста» миф о «Медном всаднике». Рассказчик вспоминает в романе не только поэму Пушкина, но и иллюстрации к ней, выполненные Александром Бенуа: *In Pushkin's poem you feel the devastating power of the beast, and in Benois' pictures you can see it licking its lips as it swallowed down pillars and bridges and streets and squares with poor little fragments of humanity clutching and crying and fruitlessly appealing* [3, с.41]. Эсхатологические картины пушкинской поэмы, усиленные зрительными образами Бенуа, подчеркивают стихийное начало Петербурга, которое становится лейтмотивом уолполовского города. Образ вневременного города, созданного из топей, болот и туманов Великим Петром, передает ощущение постоянного присутствия дремлющих сил первозданного хаоса: *Through every stick and stone, that had been laid there stirred the spirit and the soul of the ground, so that out of one of the sluggish canals one might expect at any moment to see the horrid and scaly head of some paleolithic monster with dead and greedy eyes...*[3, с. 41]. Изначальность Петербурга персонифицируется в романе и передается повторяющимся образом хтонического чудовища из призрачной глубины веков с явными змееподобными признаками: *scaly head* [3, с. 41,160], *long thick crawling creature* [3, с. 279]. Здесь очевидна переключка с символистским восприятием Петербурга как города «Змеи и Медного всадника» («К Петрограду» В. Брюсова). В традиции русского символизма образы Змеи и Медного всадника воплощают идею двойственности Петербурга, проявляющуюся на различных уровнях: Восток – Запад; хаос – космос; иррациональное – рациональное. *Пусть голова Змея, – пишет Д.Е. Аркин, – придавлена копытом Петрова коня (так «хаос» в Петербурге подавляется «проспектом») – он жив и делит со Всадником владычество над городом* [8, с. 361]. Изначальная амбивалентность Петербурга воплощается в романе традиционной для «петербургского текста» антитезой *воды* и *камня* (камень петербургский – не «природный», «дикий», а «очеловеченный», окультуренный» [9, с. 32–33]). Хаос Петербурга – прежде всего, водный хаос. Поэтому и основной городской пейзаж в романе Уолпола – водный. Однако Нева, каналы, Финский залив –

не просто элементы пейзажа, это источник тревоги и страха героев. Они постоянно ощущают угрозу, исходящую от «укощенной, но не покоренной» стихии: *I have often fancied that...the waters of Neva are gathering, gathering, gathering their mighty momentum for some instant...* [3, с. 42]. «Набрав силу», однажды воды Невы стряхнут «со своих плеч» все приметы цивилизации и поглотят город. Использование автором лексики, которая может прочитываться и как батальная (*gather momentum /наращивать темп наступления*), подчеркивает идею непреходящей враждебности первозданной природы к городу и человеку. Соприкосновение человека с затаившейся водной стихией передается в романе через постоянный мотив сырости, слякоти и мокроты. «Мокрота, – по Н.П. Анциферову, – является как бы первоосновой Петербурга, его «субстанцией»» [10]. Блуждания героев по городу в романе Уолпола всегда сопровождаются дождем, мокрым снегом, туманом. Один из сквозных мотивов романа – мотив льда (мотив холода, льда появляется в романе Андрея Белого «Петербург»). В «Таинственном городе» лед сковывает, сдерживает до поры до времени водную стихию, которая в напряженно-болезненном сознании главных героев принимает образ чудовища. Но пугающий монстр из призрачной глубины веков – воплощение не только первозданных сил природы, но и притаившейся пока народной стихии столь же необузданной и неуправляемой в момент своего пробуждения. Разбуженные революционной весной (по европейскому календарю революция в Петрограде произошла в марте), обе эти стихии сольются в единый мощный поток, колоссальный в своей разрушительной силе.

Мотив льда перекликается с традиционными для «петербургского текста» (начиная с Гоголя) мотивами ирреальности – фантастичности – сна. С одной стороны, зеркальная поверхность льда, отражая ночные огни (*the gleams, like traveling stars* [3, с.76]), пурпурные закаты (*the purple sunset* [3, с. 22]), золото солнца (*ice glittering with...gold* [3, с. 119]), создает эффект странной игры света и тени (*strange lights and shadows* [3, с. 52]); странных вспышек и «таинственных» мерцаний [3, с.60]; странной тени – фантастической птицы с гигантскими крыльями (*a shadow like the sweeping of the wing of a great bird* [3, с. 119]. *Strange, mysterious, queer* наряду с *secret*, – постоянные эпитеты Петрограда в романе. В мире теней (*shadows moved behind the shadows, and yet more shadows behind them*) все теряет четкость, развеществляется. Реальные события приобретают очертания фантастического. К примеру, убийство Распутина, которое было у всех на устах, в восприятии рассказчика об-

лекается в форму гофмановской фантазии (Hoffmannesque fantasy), вызывает к жизни «невероятные тени» из произведений Достоевского, Гоголя, Лермонтова: *All the shadows of whom one is eternally subconsciously aware in Russia – faced us and reminded us that they were not shadows but realities* [3, с. 57]. Ощущению ирреальности способствуют видения, сны, кошмары героев. С другой стороны, зеркальность льда усиливает идею бесконечности Петербурга, воплощенную в проспектах, улицах, каналах города. Кроме эффекта расширения пространства, зеркало, или в данном случае, аналог его – лед способствует расширению семантического поля, что лишает художественный мир романа однозначности. Идея неподвижности, заключенная в образе льда, связана с мотивом смерти и сопряженным с ним мотивом страха. «Петербург – бездна, «иное» царство, смерть» [7, с. 260]; страшное Петербурга – это общие места «петербургского текста» [7, с. 343]. Уолпол попадает в Петербург, «когда «страшное» города и «страшное» истории (революция) сошлись в одном месте, страшное стало универсальным» [7, с. 343]. Экзистенциальный страх, который испытывают герои, проявляется не только в страхе водного хаоса, но и в страхе преследования, также связанного с мифом о Медном всаднике.

Насколько самостоятелен Уолпол в восприятии Петербурга, определить нелегко. Топоров, отмечая «единообразие описаний Петербурга», говорит, что Петербург, «существенно ограничивая авторскую свободу выбора», «имплицитно свои собственные описания» [7, с. 278]. Однако несомненно и влияние «петербургского текста», воспринятого Уолполом через атмосферу русского символизма и через литературу Пушкина, Гоголя и прежде всего – Достоевского.

«Язык» Достоевского отчетливо проявляется в «петербургской» лексике английского писателя: описания замерзшей Невы, пурпурных закатов; лихорадочность, болезненность состояния героев, их блуждания под дождем, порывами ветра, в тумане, в удушающей атмосфере страхов; частое употребление желтого цвета, связанного с болезнью, смертью. Особую роль Достоевский играет и в постижении автором русского характера. Не без влияния Достоевского осуществляется в обоих романах и разработка темы страдания. Именно психологическая надломленность помогает героям лучше понять Петербург – Петроград: *I had always known that Petrograd had its own grace and beauty, but it was not until, sore and sick at heart, lonely and bitter against fate, ...I wandered about the canals and quays and deserted byways of the city, that I began to understand its spirit* [3, с. 21–22]. Genius loci города в уолполовском ху-

дожественном мире становится равнозначным тайне России и глубже – тайне души *всечеловеческой*, постичь которую можно лишь «надломленным» сердцем.

Ключевыми понятиями в разработке темы инационального в диалогии Уолпола становятся понятия Россия, душа, тайна. В таком контексте познание героями России прочитывается как самопознание, тайна России становится аналогом тайны бытия. Процесс самопознания приводит к высшей точке понимания, когда национальные различия снимаются: и русские, и англичане в романах «перед лицом ничто» становятся вместилищем экзистенциальных ощущений: страха, тревоги, одиночества, экстатического восторга. Однако к апогею понимания герои идут, «пробираясь» сквозь национальное. В этой балансировке между национальным и не просто всеобщим, но трансцендентным и заключается своеобразие решения проблемы инационального Уолполом.

«Литературность» Уолпола не исключает жизненной конкретики, но делает романы особо привлекательными. Используя «русский текст», английский писатель создает свой тип отношений с «чужим» словом. Русская литература становится дополнительным коммуникативным кодом, обеспечивающим диалог Англии и России.

Список литературы

1. Вульф В. Называть вещи своими именами // Современная художественная проза. М.: Прогресс, 1986. С.470–476.
2. Вульф В. Русская точка зрения // Миссис Дэллоуэй. На маяк. Орlando. Волны. Флаш. Рассказы. Эссе: Сб. М.: Изд-во АСТ, 2004. 902 с.
3. Walpole H. The Secret City. Sutton Publishing, 1997. 446 p.
4. Walpole H. The Dark Forest. Lnd., 1916. 317 p.
5. Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. 528 с.
6. Розанов В.В. Сочинения. М.: Советская Россия, 1990. 589 с.
7. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследование в области мифопоэтического: Избранное. М.: Прогресс – Культура, 1995. 624 с.
8. Аркин Д.Е. Град Обреченный // Москва – Петербург: pro et contra. СПб.: РХГИ, 2000. С.354-364.
9. Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Семиотика города и городской культуры. Петербург. Труды по знаковым системам. XVIII. Тарту, 1984. С.30-45.
10. Андиферов Н.П. Душа Петербурга. Genius Loci Петербурга // Москва – Петербург: pro et contra. СПб.: РХГИ, 2000. С.416-436.

**FOREST AND CITY AS NATIONAL MODELS
IN «RUSSIAN» NOVELS BY H. WALPOLE «THE DARK FOREST»
AND «THE SECRET CITY»**

T. G. Telichko

The aim of this article is to reveal the core mechanism of English reception of Russia in 'Russian' dilogy by H. Walpole *The Dark Forest* and *The Secret City*. Forest and city are regarded as key images which help to comprehend *another*, and are shaped with regard to the Russian literature tradition in its folklore, cultural and fictional aspects. With the help of comparative-historical, systematic and typological methods of analysis as well as main hermeneutical principles this article explores the way author deals with the problem of *another* in his 'Russian' novels: when the comprehension of *another* coincides with the self-perception process and leads to the perception of *oneself* in the context of the *universal*. Russian literature plays an important role in the novels, functioning as the supplementary communication code in English-Russian dialogue.

Keywords: H. Walpole, national identity, another, Englishness, Russian theme, English-Russian literature connections, Petersburg text, dialogue.

**4.2. «АНГЛИЙСКОСТЬ» В ЛИНГВОКУЛЬТУРНЫХ ТИПАЖАХ
GENTLEMAN/ LADY
(НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНОВ ВИКТОРИАНСКОГО ПЕРИОДА)**

© *Г. Т. Безкоровайная*

Рассматриваются такие важные для английской языковой картины мира лингвокультурные типы, как *gentleman* и *lady*, относящиеся к общепринятому на сегодняшний день понятию английскости. Целью данной статьи является рассмотрение истории, эволюции и актуализации лингвокультурных типов в романах писателей викторианской эпохи, номинируемых лексемами *gentleman*, *lady*. В работе использован метод исследования историко-культурного контекста, лексикографического и нарративного анализа. Приводятся статистические подсчеты употребления лексем *gentleman*, *lady* в романах Ч. Диккенса и У. Теккерея некоторых других писателей-викторианцев. Сделаны выводы о сложности и неоднозначности представленных в романах персонажах, представляющих джентльменов и леди, о преобладании в семантике использованных писателями-викторианцами значений, связанных с благородным рождением и поведением.

Ключевые слова: языковая картина мира, английскость, концепт, лингвокультурный типаж, национальные ценности, семантика, благородство, викторианская эпоха, джентльмен, леди.

Национальное своеобразие английской языковой картины мира сфокусировано в современном термине «Englishness» – «английскость». Его анализу посвящены работы как российских, так и зарубежных исследователей [1; 2; 3; 4; 5; 6]. Лексемы *gentleman* и *lady* номинируют характерные для национальной картины мира англичан концепты. Уже одно упоминание в тексте или речи данных лексем вызывает ассоциации с английской картиной мира. В статье известного англиста М.В. Цветковой концепт «джентльменство» отнесен к наиболее значимым концептам английского культурного мира» [7, 8]. Однако семантика данных лексем и их роль в создании английской национальной картины мира неодинакова. Лингвокультурный типаж – это всегда обобщение и включает стереотипные представления о типизируемой личности, с которой говорящий себя осознанно или неосознанно ассоциирует. В стереотипные характеристики типажа входят и ценности, на основании которых типаж строит свое поведение, а ценности, как известно, представляют собой самые глубинные характеристики культуры. Лингвокультурный типаж вырастает из концепта, который, по мнению В.И. Карасика и Г.Г. Слышкина: «отличается от других ментальных единиц, используемых в различных областях науки (например, когнитивный концепт, фрейм, сценарий, скрипт, понятие, образ, архетип, гештальт, мнема, стереотип), акцентуацией ценностного элемента. Центром концепта всегда является ценность, поскольку концепт служит исследованию культуры, а в основе культуры лежит именно ценностный принцип» [9, С. 75–80].

Необходимо искать причину столь огромного значения концептов *gentleman* и *lady* в этимологии лексем и истории их эволюции. Первоначальная английская форма *gentle* восходит к французскому слову *gentil*, которое, в свою очередь, возникает на основе латинского понятия *gentilis*, обозначающего свободнорожденного человека, имеющего, в отличие от раба, гражданские права. В период распада Римской империи выражение *gentiles homines* римляне стали применять по отношению к своим завоевателям, и на этой основе в языке самих варварских народов возникли варианты *gentils hommes* (франц.), *gentilshombres* (исп.), *gentil men* (англ.). Этими словами обозначали людей «из хорошей семьи», «благородного происхождения». Хотя в сравнении с французским понятием *noblesse*, относящимся к дворянскому сословию, понятие *gentry*, *gentility* (от старофранц. *genterise*, *gentelise*) было более размыто, обозначало людей, не занимающихся ручным трудом (не обязательно аристократов) [10, с. 101], вплоть до XIV в. слова *Gentle*, *Gentility* могли выступать синонимами *Nobility*: так, герцог Норфолк был приговорен в 1399 г. к

казни за измену своему сословному положению – *gentillesse*. Во всяком случае, отдельного от Nobility сословия gentlemen в Средние века не существовало. С 1414 г. в судебных реестрах Англии слово «джентльмен» использовалось для обозначения младшего сына дворянина-землевладельца, который не мог наследовать своему отцу, поскольку существовал принцип единонаследия.

Если обратиться к истории формирования концепта gentleman, можно констатировать, что он возник еще в эпоху зрелого Средневековья – конкретно – в XIII в., происходя из идеала рыцаря, утвердившегося в эпоху крестовых походов. В «Кентерберийских рассказах» (1386/87) Чосера прообраз джентльмена вырисовывается в рассказе рыцаря, излагающего историю своей куртуазной любви, пытающегося завоевать даму «добродетелью, умом, воспитанностью и любезностью». В эпоху Ренессанса идея джентльмена имманентно содержалась в представлении о добродетели и достоинстве дворянина, включая в себя гуманистический идеал *virtu*. Одновременно именно тогда отчетливее дифференцировалось значение рассматриваемого слова: джентльмен – и человек высокого происхождения и человек благородного характера. Но при подобной дифференциации одно немислимо без другого, и эта взаимосвязь закрепляется в своего рода кодексе ренессансного джентльмена, закреплённом в известной книге итальянца Б. Кастильоне «Придворный», опубликованной в 1528 и вскоре переведенной на английский. В XVII – XVIII вв. на идеал джентльменства оказал большое влияние пуританизм. В соединении с просветительскими критериями человеческого достоинства пуританский идеал лег в основу образцового типа джентльмена в романе Ричардсона «История Грандисона».

Чтобы не углубляться в предысторию, можно напомнить лишь, что концепт «джентльмен» широко употребляется до сих пор, однако его значение, понятийные, образные и ценностные смыслы, заложенные в этом концепте, претерпели существенное изменение по сравнению с первоначальным обозначением человека благородного по рождению. Можно констатировать, что исходный акцент на социальном происхождении, определяющий содержание данного концепта, зафиксированный в знаменитом высказывании проповедника XIV в. Джона Бола («When Adam delved and Eve span who was then the gentleman?»), окончательно сменился в современный период этико-культурным смыслом «цивилизованного, хорошо образованного, воспитанного человека». Вот почему, когда в конце XVI в. в английском обществе окончательно установилась дифференциация дворянских титулов, человек, принадлежащий к gentry

(земельному дворянству), оказался ниже, чем эсквайр, кавалер, баронет, барон, виконт, граф, маркиз или герцог. Как утверждал в «Описании Англии» (1577) В. Харрисон, «We in England divide our people commonly into four sorts, as gentlemen, citizens or burgesses, yeomen, and artificers, or labourers. Of gentlemen the first and chief (next the king) be the prince, dukes, marquesses, earls, vicounts, and barons: and these are called gentlemen of the greater sort, or (as our common usage of speech is) lords and noblemen: and next into them be knights, esquires, and last of all that are simply called gentlemen...» [11]. Однако это обстоятельство парадоксальным образом способствовало пониманию того, что благородство происхождения облегчает возможность приобретения нравственного благородства, но не автоматически обеспечивает его, что дворянство и джентльменство – не одно и то же, что король может пожаловать дворянский титул, но «не может сделать джентльменом».

Несколько ранее этого, в 1413 г., была впервые употреблена современная форма слова – Gentleman. По словам Дж. Ситвела, «we begin to meet in the public records with husbandmen, yeomen, and occasionally with a flankin or gentleman, but it was long before the new fashion of calling oneself a gentleman came into general use» [12, с. 76].

XIX в. – важнейший период эволюции данного концепта, когда слово gentleman не только фиксировалось в различных словарях (от издания к изданию расширяющих и трансформирующих его значение), но и входило в различные художественные тексты эпохи, рисующие определенный лингвокультурный типаж «джентльмена», включающий в себя вербальные и невербальные характеристики. Уже в творчестве В. Скотта, в его раннем историческом романе «Уэверли» (1814) можно обнаружить последовательную защиту этического комплекса джентльмена, и на протяжении столетия почти в каждом произведении возникает образ джентльмена: различные типы джентльменов представлены в романах Д. Остен, в частности, в «Эмме» (1816), где герой-джентльмен носит имя Найтли (от knight – рыцарь), в «Гордости и предубеждении» (1813), где этико-психологический конфликт строится не в последнюю очередь вокруг джентльменских качеств мистера Дарси; наконец, в романе ныне не слишком известного, но весьма популярного в начале XIX в. Э. Булвер-Литтона «Пэлем, или Приключения джентльмена» (1828) воссоздан основанный на автобиографии автора образ «байронического» джентльмена-денди.

Но главный период конституирования концепта «джентльмен» как важнейшего компонента «английскости» именуется, как известно, вик-

торианством – эпохой, хронологически определяемой временем правления королевы Виктории (1837–1903), и запечатлен в романистике данной эпохи. Хрестоматийные параметры викторианской культуры современными исследователями уточняются, значительно нюансируются. Сегодня ученые делают вывод о том, что «викторианская культура, безусловно, сложнее и многообразнее тех стереотипных представлений о ней, которые возникли на рубеже XIX–XX вв., после кризиса ее ценностей».

Подобной сложностью и многообразием обладает и концепт «джентльмен», трактовка которого в творчестве того или иного писателя-викторианца существенно дифференцирована и динамично эволюционирует. Между тем многие исследователи убеждены, что в период викторианства концепт «джентльмен» приобретает устойчивые и недвусмысленные характеристики, в частности, перестает отождествляться с земельным дворянством (*landed gentry*), представляя отныне горожанина среднего класса. Кроме того, по их мнению, «викторианский джентльмен прославился благодаря своим высоким нравственным качествам: был законопослушным, прекрасным семьянином, уважал порядок, его дом – крепость (и никому не должно быть дела до того, какие бури бушуют за ее стенами), он всеми почитаемый член общества, ратующий о благе бедняков, блюститель нравственности и гонитель порока. Джентльмен почти никогда не причиняет боли и страданий, а, напротив, занят устранением препятствий, которые мешают свободному и непринужденному общению, согласовывая свои поступки с действиями и словами остальных людей. Общение с ним предельно комфортно и удобно для окружающих. Истинный джентльмен тщательно избегает всего того, что может стать причиной столкновения во мнениях, чувствах, вызвать подозрение или сомнение, предотвращает нежелательные намеки. В любых обстоятельствах он должен был демонстрировать личное душевное мужество и самообладание, тяжелый труд служения обществу, лояльность и верность, учтивость. Большое значение также придавалось подавлению своих чувств, здравому смыслу и отсутствию воображения, что порой делало общение с ним скучным и даже утомительным в силу того, что ему было трудно выразить глубину своих чувств» [11].

Однако если мы обратимся к конкретному анализу текстов произведений крупнейших викторианских писателей, картина бытования и эволюции названного концепта предстает более сложной. В отличие от достаточно последовательной и линейной эволюции словарных значений

концепта «джентльмен», от условного идеализированного канона джентльменства, трансформация его смысла в романах Ч. Лёвера, Д.М. Мьюлок Крейк, Ч. Диккенса, У. Теккерея, У. Троллопа и других викторианцев связана с усилением амбивалентности лингвокультурного типажа, представляющего собой одновременно и объект для подражания, образец жизненного поведения, и объект сатирического разоблачения, критики, осмеяния. Подобная двойственность концепта, не зафиксированная в словарях, стала, тем не менее, реалией социокультурной жизни и лингвокультурной практики XIX столетия.

Любопытные результаты дает в этом смысле сопоставление Диккенса и Теккерея. Теккерей сам принадлежал к джентльменскому кругу (не случайно Маргарет Форстер озаглавила художественную биографию Теккерея, написанную ею от лица самого писателя, «Записки викторианского джентльмена»), но он сатирически высмеивает снобизм джентльменов в «Книге снобов», рисует в «Ярмарке тщеславия» не только совершенного джентльмена – терпеливого, воспитанного, сдержанного, но глубоко чувствующего и страдающего от неразделенной любви Вильяма Доббина (заметим, что писатель использует в этом случае ричардсоновскую традицию, так же, как создавая образ «нежной паразиточки» Амелии – неточно переведенной в русском варианте как Эмилия – он полемически использует филдинговскую традицию: имя героини совпадает с именем заглавной героини романа Филдинга), но и образ аморального джентльмена лорда Стенли, который по существу ведет себя не по-джентльменски, но при этом неоднократно подчеркивает свою принадлежность к джентльменскому слою и формально к нему принадлежит. Теккерей ясно определяет в тексте «Vanity Fair», кто такой подлинный джентльмен. Он действительно демократизирует концепт истинного джентльмена, поскольку уверен, что человек любого класса может быть джентльменом, если соответствует высоким критериям поведения. Переопределение концепта «джентльмен» в соответствии со стандартами среднего класса, произведенное Теккереем, было важным фактором его популярности у читателей викторианской эпохи. С другой стороны, писатель отдавал себе отчет в том, что существует достаточно многочисленная группа людей, называющих себя джентльменами, но ориентирующимися при этом на внешние признаки высокородства, участвующие в «ярмарке тщеты». Таким, например, предстает Пит Кроули, персонаж, пристрастно относящийся к джентльменскому декору, но по сути являющийся типом «corrupted gentleman». Внешнее джентльменство, как и ориентация на него обречены на неудачу – это

составляет сущность истории Джорджа Осборна, которого его богатый отец пытался сделать джентльменом, но мало преуспел в этом.

В отличие от Теккерея, Диккенс не происходил из семьи джентльменов, и некоторые критики-современники писателя даже полагали, что в силу этого писателю не удалось в своих романах показать настоящего джентльмена. Однако парадоксальным образом отношение Диккенса к джентльменству как социальному статусу было более традиционным, включало и благородное происхождение. Добрые, чудаковатые джентльмены – важная группа диккенсовских персонажей от «Посмертных записок Пиквикского клуба» до «Дэвида Копперфильда», в «Жизни и приключениях Николаса Никльби» важнейший поворот в судьбе главного героя связан с его встречей с добродетельным, порядочным и богатым джентльменом, оказавшим Николасу помощь. Разумеется, и Диккенс не проходит мимо сатирических типов «мнимых джентльменов», кичащихся происхождением и культивирующих только внешние атрибуты джентльменства. В то же время писатель не был склонен к однозначному разведению внешнего и внутреннего джентльменства, к отказу от важной роли происхождения в этом этико-социальном комплексе. Особое место занимает в контексте данной проблематики поздний роман Диккенса «Большие надежды» («Great Expectations»), который специалисты считают романом воспитания. Герой этого романа, Пип несет черты самого автора. При этом главное жизненное стремление юного Пипа-Диккенса было связано с жадной стать джентльменом. Внешне ему это удалось: получив значительные денежные средства, не зная об их совсем не благородном, даже преступном происхождении (напомню, что это «подарок» спасенного мальчиком каторжника), он входит в круг викторианской элиты, но перемены участи в глубинном смысле, что сознает и сам Пип, не происходит. Герой понимает, что джентльменства не добываются деньгами, что оно, как ни печально осознавать, является врожденным. И в этом смысле позиция Диккенса противоположна точке зрения Троллопа, утверждавшего, что не титул делает человека джентльменом, что тот, кто не рожден джентльменом, может им стать. Однако Диккенс в конечном счете никак не предает свои демократические идеалы: его Пип не только разочаровывается в возможности стать истинным джентльменом, но и в поставленной им некогда цели, поскольку осознает, что в погоне за ней он утратил, быть может, более важные ценности жизни. «Идеальный джентльмен» в системе взглядов Диккенса оказывается менее значительной ценностью, чем просто «честный и добрый человек», и такая позиция автора

«Больших ожиданий» превращает его творчество не только в воплощение «английскости», но и в концентрированное выражение универсального гуманизма.

В изображении леди Диккенс и Теккерей в большой степени сходятся: истинная леди – дама, имеющая высокое социальное происхождение, нравственную стойкость, безукоризненные манеры и т.п., однако часто ее чопорность, холодность и ханжество (ср., напр., изображение леди Кроули в "Ярмарке тщеславия" и мисс Хэвишем в "Больших надеждах") отдалают ее от идеальной женщины викторианской эпохи, в которой Диккенс выделяет не только нравственную безупречность, но и домашность, сердечность, ангельскую доброту, скромность (героини романов "Оливер Твист", "Дэвид Копперфильд"), а Теккерей не изображает, поскольку его "Ярмарка тщеславия" – это не только роман без героя, но и без героини (положительной героини).

Как видно из словарной статьи в английском языке лексема lady является очень продуктивной. Ее этимология восходит к древнеанглийскому hlǣfdige – первая часть – от hlāf, *loaf, bread* '«каравай, хлеб», подобно hlāford, *lord*'. Вторая часть – от корня dig-, *to knead* '«месить», т.е. значение развивалось от номинации «хлебопека, формовщика хлеба». Исторически лексема восходит к лексеме lord и является чисто английским корнем, не имеющим аналогов в других языках, что присутствует в толковании этимологии в словарной статье lady. Согласно словарю, первое письменное употребление лексемы lady найдено в 895 году [13]. В статье Lady даны 17 ЛСВ значений лексемы. Использование лексем в обращении только к знатной особе, с течением времени расширилось до дефиниции любой женщины в Англии. Связь значения с экстралингвистическими факторами действительности в Англии, с изменением статуса lady, с приобретением словом иронических, переносных и др. оттенков позволяет подчеркнуть особую национальную специфику данного понятия. «Следствием влияния культурно-исторического фактора на формирование значения слова является обретение словами функции стереотипов национальной культуры» [14, с. 82].

В процессе анализа и отбора примеров из произведений писателей-викторианцев выяснилось, что лексема lady наиболее многочисленна в их текстах в сравнении с другими лексемами, принадлежащими к семантическому полю gentleness/nobleness [см. 15]. Так, например, в романе Д. Остен «Гордость и предубеждение» лексема gentleman встречается 75 раз, а lady – 233. В одном из наиболее известных и принесших славу произведений Ч. Левера – романе The Confessions of Harry

Logrequer лексема *gentleman* использована 91 раз, *lady*-248, у Теккерей – *gentleman* встречается 313 – раз, *lady* – 929. В романе Диккенса *Great Expectations* *lady* употребляется 69, а *gentleman* 288 раз, напротив, в *The Posthumous Papers of Pickwick Club* *gentleman* использован только 1 раз, *lady* – 446.

Многочисленность лексемы *lady* в названных текстах объясняется, прежде всего, использованием данной лексемы в качестве титула, сопровождающего в тексте героинь и персонаже (*Lady Catherine*, *Lady Clutterbuck*, *Lady Lady Frances*, etc.). Кроме того, любое вежливое обращение к женщине предполагает употребление этого слова, оно используется также в значении «жена, супруга». Подчеркнем, что процесс расширения значения, который привел к использованию *lady* в качестве обращения к любой английской даме, является примером диахронической трансформации, когда от обозначения благородного социального статуса в прошлом в настоящем слово используется как обращение к любой женщине. В примечании к словарной статье говорится о том, что в обращении к женщине как к *Lady* присутствует также более галантное отношение к женщине в Англии без учета ее социальной позиции. Здесь леди предстает как часть дихотомии леди/джентльмен в процессе обращения в речи. Причем мужской термин не изменил своей сферы применения и не получил такого широкого употребления, тогда как процесс расширения явно проявляется в использовании лексемы *Lady*. В английском национальном обращении к женщине, однако, есть некий оттенок более возвышенного, чем просто формальное, определение дамы. Особенно в таком выражении как *this lady*. Аналогично в выражениях – «прекрасная леди, молодая леди, настоящая леди» и т.п.

Безусловно, частотность использования лексем в художественном тексте не является безусловным подтверждением существования лингвокультурных типажей, но проявляет авторскую интенцию имманентных характеристик леди и джентльменов – действующих лиц романов. В определенной степени акцент на воспитанности, изысканности манер, благородного поведения является основным для лингвокультурного типажа леди, но не всегда использование лексемы в тексте является отражением принадлежности той или иной женщины к высшим слоям общества. Идеалом женственности в викторианской Англии становится хозяйственная, деловитая женщина-мать, жена, сестра. Дикенс рисует домашнего ангела Агнес Викфильд в «Дэвиде Коперфильде» или, например, Эстер Саммерсон в «Ледяном доме». Зависимая от удачного замужества, викторианская леди – верная супруга, что отражено в упо-

треблении в текстах романов лексемы lady в значении супруга (жена). Среди персонажей-женщин в романах Диккенса благородными оказываются леди не знатного происхождения, а порой и представительницы самых низших его слоев (Нэнси в «Оливере Твисте», например). В романе же Теккерея создается образ анти-леди в лице Бекки Шарп, которая всеми способами рвется наверх, при этом попирая все принципы морали и благородства. Положительность образов женщин не связана с их социальным статусом, нет связи благородного рождения и морально безупречного происхождения. Лингвокультурный типаж «идеальная леди/женщина» создается, в силу особенностей положения женщины в викторианскую эпоху, прежде всего, хорошими манерами, безупречным нравственным поведением, исполнением своих обязанностей жены, матери и т.п. В использовании лексемы gentleman в текстах романов писателей-викторианцев прослеживается непосредственная связь с образом для подражания, который в викторианскую эпоху был так важен в национальной картине англичан.

Рассмотрев историю происхождения и использования в текстах писателей-викторианцев лексем gentleman и lady, можно заключить, что лингвокультурные типажи, номинированные данными лексемами, отражают типичные признаки принятого в национальной картине образа, обладающего принадлежностью к высшему обществу, моральным и этическим превосходством, хотя в текстах романов присутствуют и негативные образы, обрисованные иронически или сатирически, дополняющие идеальные типажи.

Список литературы

1. Абилова Гюнай Видади кызы. Образ «джентльмен» как лингвокультурный феномен: когнитивный и коммуникативно-прагматический аспекты. Дис. ... канд. филол. наук. Ставрополь, 2015. Северо-Кавказский федеральный университет, 208 с.
2. Жерновая О. Р. Английскость – кризис национальной идентичности за последнее десятилетие // Межвузовский сборник статей. «На пересечении языков и культур. Актуальные вопросы гуманитарного знания». Вып. 4. Киров: Изд-во ВятГГУ, 2013. С.38-45.
3. Young A. Culture, class and gender in the Victorian Novel. Gentlemen, Gents and Working Women. Basingstoke: Macmillan; N.Y.: St.Martin Press, 1999. 227 p.
4. Berberich Chr. The Image of English gentleman in Twentieth-Century Literature. Oxford: Oxford Univ.Press, 2007. 218 p.
5. Easthope A. Englishness and National Culture. London: Routledge, 1998. 214 p.

6. Reviron-Piégay F. *Englishness Revisited*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2009. 425 p.
7. Цветкова М. В. Английское // *Межкультурная коммуникация*. Н. Новгород, 2001. С. 158–183.
8. Цветкова М. В. Концепт Englishness : основные константы // *Проблема национальной идентичности в культуре и образовании России и Запада*. Воронеж, 2000. Т.2. С.87-93.
9. Карасик В.И. Слышкин Г.Г. Лингвокультурный концепт как единица исследования / Под ред. И.А. Стернина. Воронеж: ВГУ, 2001. С. 75–80.
10. Киселева Т.Ю. О национально-культурной специфике языковой картины мира // *Проблемы межкультурной коммуникации*. Пермь, 1999. С. 99–104.
11. Harisson W. *Description of England. Mode of access*. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://leehrsn.50megs.com/t1/105.html> (дата обращения 15.10.2015).
12. Sitwell G. *The English Gentleman // The Ancestor*. I. April, 1902. 173 p.
13. *The Oxford English Dictionary*. Oxford: At the Clarendon Press, 1933. 820 p.
14. Яковлева, Е.С. Фрагменты русской языковой картины мира (модели) // *Филология. Искусствоведение*. Выпуск 24. 2008. № 23 (124). С. 82–88.
15. Безкоровайна Г.Т. Семантическое поле gentleness/nobleness в английском языке и его актуализация в художественном тексте (на материале романов английского писателя XIX века). Автореф. дис.... канд. филол. наук. Самара: СГАСУ, 2014. 21 с.

**«ENGLISHNESS» IN LINGUISTIC CULTURAL TYPES GENTLEMAN/LADY
(EXEMPLIFIED BY THE NOVELS OF VICTORIAN WRITERS)**

G.T. Bezkorovainia

The article deals with the important for the English world picture linguistic-cultural types of gentleman and lady and the concept of Englishness. The aim of the article is to show the etymology, history and actualizing of them in the novels by Victorian writers. The method of linguistic context analyses as well as the lexicographical and narrative analyses are being used. There are statistic data of using the lexemes lady and gentleman in the texts. Charles Dickens William Thackeray, and some other Victorian authors' novels are being examined. The article concludes that gentleman and lady are complicated types of characters and the meaning connected with the gentleness of birth prevails in the texts of the novels involved.

Keywords: language world picture, Englishness, concept, linguistic-cultural type, national values, semantics, gentleness, Victorian epoch, gentleman, lady.

4.3. «ДЕНДИСТСКИЙ КОД» В РОМАНЕ Б. ДИЗРАЭЛИ «ВИВИАН ГРЕЙ»

© К.А. Замотина

Рассматривается явление дендизма, возникшее в Великобритании на рубеже XVIII-XIX вв. как реакция на возросшую роль в общественной и культурной жизни сословия богатых буржуа. Цель работы: исследовать, как представлен и функционирует кодекс денди в романе Бенджамин Дизраэли «Вивиан Грей». В работе использованы биографический, сравнительно-исторический, культурно-исторический методы. Делаются выводы о том, что кодекс денди во многом универсален, однако разный менталитет и исторические условия привносят специфические национальные черты. Дендизм рассматривается в работе не только как модное поветрие, а как мировоззрение, сознательно моделируемая жизненная стратегия. Рассмотрен образ героя-денди, осмыслена поэтика дендистского романа: выявлены его структурные элементы, принципы создания образа, особенности диалога и пр.

Ключевые слова: денди, дендизм, модный роман, Дизраэли, Вивиан Грей, Браммел.

Бенджамин Дизраэли – английский писатель XIX века, один из создателей так называемого «модного романа», премьер-министр Великобритании в 1868 году, и с 1874 по 1880 годы. Взлет его литературной карьеры пришелся на конец 20-х годов XIX века, после публикации романа «Вивиан Грей», истории о светских и политических похождениях молодого честолюбивого героя. Роман «Вивиан Грей» справедливо относят к «дендистской литературе». Тип денди утверждается в Великобритании на рубеже XVIII–XIX вв. и изначально связан с именем Джорджа Браммела. Браммел был законодателем мод в Англии начала XIX века и по словам Риса Гроноу превосходный вкус Браммела проявлялся в каждой вещи, принадлежавшей ему, сам Браммел написал работу под названием «Мужской и женский костюм», где отмечал, что если костюм вызывает удивление или привлекает взгляды, значит его обладатель одет слишком нарядно, о Браммеле неоднократно упоминали и писали Байрон, Бодлер, Бальзак, Конан Дойль и др.

Ряд исследователей полагает, что денди могут быть справедливо названы первой субкультурой в истории. Существуют различные определения понятий денди и дендизм. Барбье д'Оревилю, первый биограф Браммелла писал: «Дендизм – это вся манера жить, а живут ведь не одной только материально видимой стороной» [2, с. 72]. По определению Бодлера, «денди – это воплощение идеи прекрасного, перенесенного в

материальную жизнь, это тот, кто предписывает форму» [3, с.304]. В работе Отто Манна «Дендизм как консервативная форма жизни» читаем: «Первоначально дендизм, похоже, был лишь феноменом модного общества... Однако Браммел представляет не только моду, но и форму культуры. Поэтому он с одной стороны пребывает в напряженных отношениях с обществом, т.к. олицетворяет собой форму культуры, которой должно было бы обладать, но в полной мере не обладает общество, а с другой стороны, Браммел же являлся властителем моды, а потому – и общества. Он был высшей инстанцией в обществе, которое он в принципе презирал, но чьи законы, однако же, не преступал. Он не герой моды, а культурно-аристократическая личность, которая в области моды в несовершенном обществе себя блюдет и утверждает» [10, с. 5]. В работах известного отечественного исследователя культуры дендизма, Ольги Вайнштейн можно увидеть определение денди как «человека, создавшего себе романтический сценарий судьбы, воплощая идею всевластия личной воли. Дендизм не мыслим без романтического индивидуализма, часто дающего о себе знать в самый неподходящий момент. В определенной мере это культ себя как цели жизни» [4, с. 62]. Кстати, отсюда и одна из основных особенностей дендистской литературы–автобиографичность. Бодлер часто сравнивал дендизм со стоицизмом и спиритуализмом. В своем эссе «Поэт современной жизни» он писал, что «денди воплощают в себе наилучшую сторону человеческой гордости – очень редкую в наши дни потребность сражаться с пошлостью и искоренять ее» [11].

Дендизм, оказал влияние на весь мир, в том числе и на мир литературы, в результате чего в 20-х годах 19 в. появился особый литературный жанр – «модный роман» (англ. fashionable novel), где главным героем был «светский лев». Эпитет "модный" в данном случае имел двойной смысл: главный герой, как правило, увлекался модой и представлял собой тип светского денди. Но благодаря занимательному сюжету из жизни высшего общества и сами книги, как рассчитывал издатель, должны были привлечь внимание и стать модными в читательских кругах. [5, с.40] Первым в этом плане стал роман «Фрэмэн» Р. П. Уорда (1825), где впервые были детально описан дендистский стиль жизни, а также техника светского успеха. Роман Дизраели «Вивиан Грей» вышел в 1826 году и был написан «как наблюдения за разговорами, которые молодой автор слушал на обедах светского общества» [6, с. 224]. Роман в полной мере отразил весь комплекс понятий, которые можно обозначить как «кодекс денди».

Во-первых, необходимо сказать, что дендизм представлял собой подчас целое мировоззрение, где всегда присутствовали три основных правила:

- 1) ничему не удивляться;
- 2) сохраняя бесстрашие, поражать неожиданностью;
- 3) удаляться, как только достигнуто впечатление.

В каждом из этих правил отражен принцип минимализма. Он универсален, распространяется не только на манеру поведения, но и на искусство одеваться, на стиль речи. Денди должен следить за созданным образом до мелочей. Он должен не просто показывать себя, а главным образом – демонстрировать. Демонстрировать свои манеры поведения, свои жесты, продуманную небрежность и естественность костюма. В связи с этим, образ денди создается словно настоящее произведение искусства. И как любое произведение искусства отвечает определённым категориям эстетической ценности.

Главная гордость денди – быть не как все, поступать совершенно неожиданно, но демонстрируя при этом такт и искусство истинного денди – умение нарушать правила в пределах правил, быть эксцентричным и радостно непредсказуемым, оставаясь в рамках хорошего тона и безупречной светскости.

Каждый денди стремится добиться того, чтобы и окружающие воспринимали его как произведение искусства. Это показывает Дизраэли в романе «Вивиан Грей». Впервые мы видим Вивиана в возрасте десяти лет, когда он даже не знал алфавита, но уже через несколько лет он добивается популярности в школе. Когда Вивиан входит, один из героев Санкт-Леже Смит восклицает: *Денди, ей Богу!*, будто восхищается произведением искусства: *"A dandy, by Jove!" whispered St. Leger Smith. "What a knowing set out!" squeaked Johnson secundus. "Mammy-sick!" growled Barlow Primus* [1, с. 5].

Когда уже в более взрослом возрасте Вивиан попадает в салон к политическому деятелю, то его рекомендуют *как чудовищно умного молодого человека* (здесь и далее перевод наш – К.З.) [1, с. 68]. Когда он появился в самом салоне, все смотрели на него как на произведение искусства, рецензию к которому они уже освоили. То есть, чтобы стать таким произведением искусства, денди должен был в первую очередь получить положительные отзывы от влиятельных людей.

Но произведение искусства – это не только обсуждения. Любое произведение искусства, главным образом, представляет собой объект для восхищения, где внешний вид играет далеко не последнюю роль. То же самое и с денди.

Как любое произведение искусства денди в первую очередь должен был хорошо выглядеть. Поэтому «мода была неотъемлимой частью

жизни денди» [7, с.5]. В 1858 году Теофиль Готье опубликовал небольшую статью «Мода как искусство», свидетельствующую о его тонком понимании костюма. Сторонник «чистого искусства», он здесь стал теоретиком одежд и тканей, усмотрев в этих донельзя конкретных материях симптомы жизненно важных для XIX века перемен. Готье размышляет о том, как модный туалет служит одновременно и для сходства, и для различия, он также упоминает античность, говоря, что нужно использовать простой покрой и нежные цвета, потому как они символизируют свободу и придают телу какую угодно форму. Не случайно автор пишет, что костюм – это видимая форма человека.

Что касается Вивиана Грея, то он уже с самого детства заботился о своем внешнем виде, высказывая своей маме недовольство по поводу своих локонов. *До пяти лет у Вивиана были кудрявые локоны и модное платье, он гордился собой и был завистью всех соседних учреждений, но с течением времени в нем стал просыпаться мальчишеский дух, и Вивиан не только захотел выпрямить свои волосы, но и стал протестовать против своей няни, а также настаивал на том, чтобы носить брюки (For the first five years of his life, with his curly locks and his fancy dress, he was the pride of his own and the envy of all neighbouring establishments; but, in process of time, the spirit of boyism began to develop itself, and Vivian not only would brush his hair straight and rebel against his nurse, but actually insisted upon being-breeched!)* [1, с.2].

Через несколько лет отношение Вивиана к своему внешнему виду значительно меняется: *Бывший сторонник прямых волос теперь расходует часть своего дохода на покупку Macassar, а также начал завивать локоны. Теперь Вивиан следит за оборками, а также своими ботинками, которым в романе отведено значительное место. (He had long ceased to wear frills, had broached the subject of boots three or four times... the former advocate of straight hair now expended a portion of his infant income in the purchase of Macassar, and began to cultivate his curls.)* [1, с.4]

Описание героев в романе Дизраэли также начинается прежде всего с их внешнего вида и дает четкое представление о костюмах героев. *Он был одет в пальто для верховой езды похожее на то, что всегда носил посыльный Бекендорфа, и если бы Вивиан не видел его так отчетливо, он бы запросто принял его за того человека. (He was dressed in a riding-coat exactly similar to the one always worn by Beckendorff's messenger, and had Vivian not seen him so distinctly he would have mistaken him for that person.)* [1, с.30].

Он появляется в верхней одежде зеленого бархата и свободных брюках розового атласа; украшенный драгоценными камнями кинжал лежит за его золотым поясом; его обувь с самой дорогой вышивкой (he appears in an upper garment of green velvet, and loose trousers of pink satin; a jewelled dagger lies in his golden girdle; his slippers are of the richest embroidery; and he never omits the bath of roses daily.) [1, с.42].

Помимо идеального внешнего вида, денди была свойственна особая манера поведения. Еще один признак денди – аристократическое спокойствие. Ничему не удивляться, сохранять спокойствие в любой ситуации. Вивиан тих, скрытен и высокомерен, срывается всего один раз, раньше всех покидает светские мероприятия. Вивиан показан в романе не просто как высокомерный молодой человек, но и как человек, который безжалостен в своем стремлении к власти. На протяжении всего романа Грей ведет себя как рассудительный человек, он предпочитает держаться в стороне во время споров и конфликтов, не вынося свое мнение и не придерживаясь той или иной стороны спора. Вивиан старается не выражать эмоций во время споров, демонстрируя всем свою улыбку, которую трудно отличить от насмешки: *«Улыбка для друга и насмешка для всего мира – это способ управлять человечеством», – говорит Грей [1, с.35].* Аристократическое спокойствие сохраняется Вивианом и когда он приезжает в дом Сибиллы, где их обнаруживает господин Бекендорф. С кинжалом в руке Бекендорф буквально набрасывается на Грея с криком: *«Злодей!»*. Однако несколько минут спустя Вивиан первым начинает разговор с Бекендорфом без какого-либо намека на эмоциональность. *Мистер Бекендорф, – сказал он спокойным голосом, – учитывая обстоятельства, при которых вы нашли меня в вашем доме, я хотел бы узнать, как я могу попросить прощения. [1, с.135].*

Цель денди в обществе: показать себя. Иногда для этого приходится разыгрывать своего рода перформансы. Так главный герой романа, опоздав на блестящий обед, пренебрегает свободным местом с краю стола и, пользуясь благосклонностью хозяйки дома, занимает лучшую позицию в центре рядом с ней. Но для этого приходится подвинуть все остальные кресла, в результате чего у прочих гостей оказываются перепутанными тарелки, и мисс Гассет, которая собралась полакомиться фруктовым желе, по ошибке берет целую ложку жгучего соуса карри с тарелки своего соседа, словом, происходит полный переполох. *«Ну вот, это разумное расположение, что может быть лучше», – хладнокровно реагирует Грей [1, с.208].* Или, например, Вивиан опаздывает на ужин, садится на лучшее место и демонстративно начинает обсуждение

«Страданий Вертера», хотя находится в обществе не более 3-х минут. Кроме того, он как всегда использует свое мастерство в умении льстить, и льстит всем для того, чтобы показать себя в лучшем свете. Вечная невозмутимость и беспристрастие денди представляли собой универсальные маски. Сам Дизраэли пишет, что в Вивиане «было достаточно щегольства, чтобы скрыть его бестактность и дьявольскую речь» [8, с.224].

Речи денди были нейтральными. Дизраэли пишет, что Вивиан говорил "довольно тихо", "кратко", "спокойно". В его движениях сквозит легкость и грациозность, в беседе – отточенная гладкость, профессиональное скольжение от одной темы к другой. Разговоры в салонах были «беглыми» и «ограниченными». В каждом жесте – легкость, закругленность, изящество. Но порой эта ставка на кажущуюся беспечность маскировала реальную беспечность в житейских делах. Вивиан говорит, чтобы быть успешным нужно либо иметь хорошую кровь, либо миллионы, либо...быть гением. Денди в идеале никогда не может быть навязчив, зануден или утомителен: он лаконичен, его импровизации мгновенны, его коронный жанр – афоризм. Принцип продуманной небрежности восходит прежде всего к Браммелу, который говорит, что можно потратить уйму времени на туалет, но далее необходимо держать так, как будто в костюме все сложилось само собой, в порядке случайной импровизации [9, с.174]. Обманчивость денди проявляется и в их характере. Так Вивиан Грей создает обманчивое ощущение, что перед нами одаренный дилетант, который презирает свои способности и избегает любых усилий, однако, когда он более серьезно относится к своему делу, то достигает непревзойденных результатов, что свидетельствует о целеустремленности героя. Для того чтобы непринужденно вести себя в светском обществе, он прежде всего изучает его нравы и слабые стороны. Так, например, Вивиан обещает мадам давать уроки английского и показывает себя блестящим репетитором: *результаты, которых достигла Мадам, и талант, который проявил джентельмен, способствовали восторгу учеников. По мнению Мадам, Вивиан был самым способным из репетиторов* [1, с.124].

Каждое из высказываний Вивиана тут же становилось популярным в обществе. Одним из правил Вивиана Грея было «никогда не продвигать никакую точку зрения как свою собственную». (*It was a rule with Vivian Grey never advance any opinion as its own.*) [1, с.361] Он вел себя сдержанно, не выражая эмоций. Он высказывал мысли, как принадлежавшие тому или иному величайшему деятелю. Например, в романе

герой цитирует деятеля Болингброка, говоря, что мнение Карабаса (видного политического деятеля, которому Вивиан всячески старается угодить) – одно из здравых, мудрых и в высшей степени убедительных соображений, высказанных когда-либо. Цитату Вивиан придумал сам, но замаскировал ее.

В салонной беседе Вивиан касается понемножку всех злободневных тем, демонстрируя свою эрудицию, но в меру. В разговоре с Амалией, она дает определение его речам: *«О Вивиан! Вы говорите со сладким голосом, но с духом скептика»* [1, с. 154]. Также Вивиан с легкостью выбирается из любых неловких ситуаций, возникающих в диалоге. Примером может послужить беседа с мадам Каролиной. *В мире он слыл как человек, обладающий удивительной памятью, которая когда-либо существовала и которая обеспечивала ему безусловную победу в любом споре, победу, гарантированную привлечением авторитета великих имен для подкрепления своих аргументов. (and Vivian Grey had a reputation in the world as having the most amazing memory that has ever existed; for there was hardly a subject of debate, in which he did not win, great names he enlisted on his side of the argument.)* [1, с.80]. Герой романа обладает и политическим честолюбием, и он мечтает стать великим оратором. Первое политическое рассуждение Вивиана Грея было следующим: *В эти минуты несомненно где-то существует человек высокого происхождения, которому только отсутствие интеллигентности мешает стать у власти* [1, с.52].

Модный роман, а в особенности роман Дизраэли В.Г. оказали несомненное влияние на английскую литературу, в частности на произведения О. Уайльда и Гюисманса. Если рассматривать кодекс денди с точки зрения национального аспекта, то можно выделить два момента. С одной стороны, кодекс денди во многом универсален, он выделяет денди среди всех остальных в особую категорию людей, отсюда во многом и общие компоненты этого кодекса. С другой стороны, разный менталитет и исторические условия, так или иначе трансформируют отдельные элементы кодекса денди, привнося специфические национальные черты.

Список литературы

1. Disraeli V. Vivian Grey. M.A. London and Edinburgh R.B. Johnson, 1904. 396 p.
2. Д'Оревилли Б. О дендизме и Джордже Браммеле. М.: 2000. 72 с.
3. Бодлер Ш. Об искусстве. М.: Искусство, 1986. 304 с.

4. Вайнштейн О. Денди: мода, литература, стиль жизни. Росмэн. М., 2006. 640 с.
5. Трухановский В.Г. Бенджамин Дизраэли, или История одной невероятной карьеры. М.: Наука, 1993. 368 с.
6. Давидсон. А.Б. Бенджамин Дизраэли // Новая и новейшая история, 1995, №3, С.224
7. Гармашова В. Правила дендизма // Super Стиль. 2009. №172. С. 4-7.
8. Blackwood W. Blackwood's Edinburgh magazine. 1817-1915. London. University of Toronto, 1982. 832 p.
9. Grabbe G. Dandysm and Brummell. The Contemporary, 1912. 385 p.
10. Манн О. Дендизм как консервативная форма жизни // Волшебная гора, 1998. №7. 82 с.
11. Бодлер Ш. Поэт современной жизни. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <http://bodlers.ru/Dendi.html> (дата обращения 25.04.2015).

«DANDY CODE» IN THE NOVEL B. DISRAELI «VIVIAN GRAY»

K.A. Zamotina

The article deals with the phenomenon of dandyism that emerged in Britain at the turn of XVIII–XIX centuries Objective: To investigate how the code works presented and dandy B. Disraeli in his novel "Vivian Grey". We used a biographical, comparative historical, cultural and historical methods. The conclusion is that the code dandy largely universal, but different mentality and historical conditions bring specific national features. Dandyism is considered in the work not only as a fashion fad, but as a world view, consciously modeled life strategy. Consider the image of the hero-dandy comprehended dandy poetics of the novel: it revealed the structural elements, principles of image creation, especially dialogue and so on.

Keywords: dandy, dandyism, fashionable novel, Disraeli, Vivian Grey, Brummel.

4.4. ФОЛЬКЛОРНЫЕ УНИВЕРСАЛИИ КАК РЕЗЕРВ ПЕРЕВОДЧЕСКИХ СООТВЕТСТВИЙ ПРИ ПЕРЕВОДЕ ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ

© *С.А. Скороходько*

Цель данного раздела – выявление универсальных характеристик сказочного текста, которые могут быть использованы в качестве резерва переводческих соответствий при переводе народной волшебной сказки с русского языка на английский и наоборот. В статье вводится понятие «сказочный колорит», который рассматривается как релевантный и инвариантный жанрообразующий и стилиобразующий признак народной волшебной сказки. Для достижения по-

ставленной цели были использованы следующие методы литературоведческого и переводоведческого анализа: типологический, культурно-исторический и сопоставительный, а также метод контекстуального анализа. Автор приходит к следующим выводам: в сказочном тексте проявления устойчивости и вариативности, с одной стороны, и универсальности и локальности, с другой, тесно связаны друг с другом. Поскольку сказочный колорит является одной из ключевых черт фольклорной волшебной сказки, он должен быть максимально полно воссоздан при переводе. Проявления сказочного колорита могут варьироваться как внутри национального варианта жанра, так и в рамках обеих участвующих в переводе национальных традиций. Такое варьирование трактуется в статье как проявление универсальности и локальности, свойственных народной волшебной сказке. Универсальность и вариативность дают переводчику значительную свободу выбора, однако в то же время они ограничивают его.

Ключевые слова: народная волшебная сказка, русская сказка, английская сказка, универсалии, вариативность, сказочный колорит, перевод, переводческое соответствие.

Идея о том, что фольклорным произведениям разных областей и народов свойственны одновременно универсальные и национальные (местные, локальные) черты, высказывается многими учёными [1; 2]. Сходства и параллели, обнаруживаемые при сопоставлении сказочных текстов, принадлежащих различным региональным и национальным традициям, обусловлены рядом причин. По мнению В.М. Жирмунского, к основным из этих причин относятся единство генезиса, культурная диффузия (международные фольклорные взаимодействия) и общая типология [3, с. 351–357]. С.Ю. Неклюдов отмечает, что для сказки наиболее существенен второй фактор, обусловленный миграцией сюжетов [2, с. 4].

Универсальными и локальными могут быть сами жанры. Так, например, лимерик, присутствующий только в английской традиции, или частушка, характерная для русского фольклора, относятся к локальным жанрам. Сказку фольклористы традиционно рассматривают как универсальный жанр [4, с. 12]: сказки присутствуют в фольклоре многих народов, а национальные варианты жанра обнаруживают значительное типологическое сходство. В то же время, обладая устойчивыми общими чертами, они всё же различаются по ряду параметров. Как отмечает Б.Н. Путилов, «фольклорная традиционная культура в своем конкретном наполнении всегда региональна и локальна <...>, повязана с жизнью определенного, ограниченного теми или иными рамками, коллектива» [1, с. 103]. «Региональные» и «локальные» черты, которые расширительно могут пониматься как национально-специфические,

проявляются в первую очередь именно в «конкретном наполнении» более общих, типологических, признаков.

В разных фольклорных жанрах может преобладать либо универсальное, либо национальное, локальное. Цель данной статьи – выявление универсальных характеристик сказочного текста, которые могут быть использованы в качестве резерва переводческих соответствий при переводе народной волшебной сказки с русского языка на английский и наоборот. Особое внимание при этом будет уделено такой характеристике волшебной сказки, как сказочный колорит.

С точки зрения перевода существенно то, что произведения фольклора, будучи творением того или иного народа, родившись внутри народной традиции, органично и даже парадоксально соединяют в себе национально-специфические, локальные черты с чертами универсальными.

Разнообразие сказочного материала требует применения по отношению к нему жанровых классификаций, они даются в любом учебнике по фольклору, хотя нередко исследователи стараются избегать терминов «жанр», «жанровая разновидность», используя менее конкретные, например, «тип» (type), восходящий к «Указателю сказочных типов» А.А. Аарне [5] и к работе В.Я. Проппа «Морфология сказки» [6], или «форма» (form) [7, с. 322]. При том, что эти классификации различаются, в подавляющем их большинстве выделяются волшебные (фантастические, чудесные) сказки как сказочный жанр [4, с. 134; 8, с. 54; 9, с. 25]. Классифицирование сказок по жанровому признаку оказывается значимым с переводческой точки зрения, поскольку каждая из выделенных групп сказок имеет свои черты и свою иерархию признаков, подлежащих сохранению при переводе.

Рассматривая проявления универсального и локального в волшебной сказке с точки зрения перевода, необходимо учитывать два важнейших свойства фольклора – устойчивость и вариативность. Специфика фольклора и волшебной сказки в частности определяется устной формой бытования. Особенности произведений фольклора проистекают из того, что фольклор бытует в устной форме и отражает особое, фольклорное, мышление. В произведениях фольклора всё выражено средствами, способствующими устойчивости, легкости запоминания и передачи. Благодаря устойчивости и вариативности и существует фольклорная традиция. Оба эти свойства фольклора проявляются на всех уровнях фольклорного текста: сюжетном, композиционном, характерологическом, хронотопном, образном и языковом.

По мнению Б.Н. Путилова, одним из «самых очевидных, ярко выраженных, постоянных качеств фольклора, с исключительной обязательностью обнаруживаемых на самых разных его уровнях», является вариативность [1, с. 190]. К.В. Чистов в своей монографии «Народные традиции и фольклор» приводит мнения сказителей о повторных записях одного и того же текста от одного рассказчика. Сказители считают все варианты одинаково «правильными», равноправными. Один из исполнителей, И.Г. Рябинин, когда ему указали на различия в вариантах исполнения былины, сказал: «А все равно, как хочешь, так и пиши!», а другой известный сказитель, сказочник Ф.П. Господарев, пояснял Н.В. Новикову: «Тебя зовут Николаем, а можно сказать Костя, меня Филипп, а можно назвать по-другому, – так же и в сказках. Есть Иван-царевич, а можно назвать Иван – кузнецкий сын» [10].

Подходя к сказочному тексту с позиций перевода, целесообразно, на наш взгляд, различать два типа вариативности. В первом случае можно говорить о вариативности внутри национального варианта жанра, а во втором – о варьировании национальных версий одного и того же фольклорного жанра. Мы предполагаем, что учёт вариативности первого типа позволяет выделить виды фольклорных средств и единиц, которые можно использовать в качестве переводческих соответствий, в то время как вариативность второго типа служит скорее ограничителем, регламентирующим действия переводчика.

Проявления устойчивости и вариативности, с одной стороны, и универсальности и локальности, с другой, тесно связаны друг с другом. Такое свойство фольклорного текста может быть эффективно использовано при переводе. Вернёмся к проявлениям локального и универсального в народной волшебной сказке. На наш взгляд, особенное внимание следует уделять универсалиям, поскольку они дают переводчику широкую возможность адекватных замен.

Универсальные единицы обнаруживаются на разных ярусах текста. Это могут быть сходные сюжетные схемы, мотивы, композиционное единообразие: использование присказок, инициальных, медиальных и финальных *loci communes*, повторов, общие типы персонажей и принципы их изображения, принцип организации художественного времени и пространства. Поскольку мифологическое мышление в основе своей универсально, универсальны многие магические действия (но не их повторяемость, которая в сказке варьируется), например, превращение: *обернулась царицею – золотые кудри; she turned into a dove*. Универсален принцип символизации в фольк-

лорной сказке. Она символизирует цвета, числа, предметы окружающего мира, хотя становиться символичными в разных национальных традициях могут разные цвета, числа и предметы. На языковом уровне универсально использование в обеих традициях разговорной, просторечной и народнопоэтической лексики, диалектизмов, устаревших слов и архаизмов, реалий (*ты, детинушка, не гузай; заповедовал; палаты; bonny lass; dochter; white hand*), устаревших грамматических форм (*quoth she*), синтаксических конструкций, характерных для устной речи (избыточность, эллипсис) и для фольклора (повторы, параллелизмы, инверсия: *off she slipped, and home she went*).

Анализируя с точки зрения перевода универсальные и локальные черты волшебной сказки, важно, по нашему мнению, учитывать такие её свойства, как национальный и сказочный колорит. Они являются релевантными и инвариантными жанрообразующими и стилиобразующими признаками народной волшебной сказки, а также участвуют в создании национально-культурного, локального фона. Кроме того, национальный и сказочный колорит дополняют, усиливают и могут отчасти заменять друг друга. Именно эти признаки волшебной сказки рассматриваются в данной статье.

Под сказочным колоритом мы понимаем эффект, создаваемый определенными элементами, образующими систему и формирующими вымышленный (волшебный) мир народной волшебной сказки. Для того, чтобы выявить адекватные средства воссоздания сказочного колорита в переводе, нужно учитывать свойственное данному жанру сочетание универсальных и ярко выраженных национальных (локальных) черт.

Сказочный колорит создается как общефольклорными, так и собственно сказочными единицами всех уровней текста. На сюжетном уровне это использование традиционных сказочных сюжетов и мотивов, на композиционном – наличие повторов и параллелизмов, традиционных сказочных формул (*долго ли коротко ли; And so they were all happy ever after; lo and behold*). Действие волшебной сказки разворачивается в вымышленном, «сказочном», мире, противопоставленном миру реальному, её героями, наряду с обычными людьми и животными, являются волшебные существа (*жар-птица, баба яга, ogre, giant*). Герои сказки пользуются волшебными и магическими предметами (*скатерть-самобранка, волшебный клубочек, shoes of swiftness, magic / silver wand*), обитают в необыкновенном жилище (*палаты белокаменные; избушка на курьих ножках; castle that stood on twelve gold pillars; hut*). На языко-

вом уровне отмечается интенсивное использование единиц, в значении которых присутствуют семы «волшебное-фантастическое» и «фольклорное»: *волшебный / чудесный / бриллиантовый / золотой / серебряный / медный / чугунный / оловянный / железный / хрустальный / стеклянный / огненный* и т.д. Такие единицы используются при описании волшебных героев (*царица – золотые кудри; серебряная птичка, золотой хохолок; шерсть железная, хвост и грива огненные* [у коня]; *кобылица золотогривая с двенадцатью жеребятами; princess with golden hair; golden mare; golden hen*) и их атрибутов (*волшебный клубочек; золотое пялечко; magic handkerchief; golden snuff-box*).

Слова, именующие чудесные предметы, могут не иметь при себе эпитетов, указывающих на их необычность, но в то же время приобретать интенсивный сказочный колорит. Это происходит по ряду причин. Во-первых, фольклорная сказка относится к жанрам, в отношении которых читательское ожидание сформировано достаточно четко, а жанр отвечает ему в полной мере. Во-вторых, на особенность обычных на первый взгляд героев, их действий, а также предметов быта может вполне ясно указывать контекст: слушатель понимает, что палица царевича не может весить шестьдесят пудов и при этом только погнуться от удара о его голову, значит, и царевич, и его палица – волшебные; если золотая арфа (*golden harp*) сама поёт и разговаривает, она тоже чудесная. Наконец, такие единицы могут становиться носителями сказочного колорита вследствие «эффекта иррадиации» [11, с. 51].

О необычности, чудесности существа или предмета могут свидетельствовать его действия (*ударился оземь / об пол, стал добрым молотцем; ударила себя в грудь, оборотилась звездой; иголочка сама вышивает*). Вследствие того, что подобные формулы функционируют в фольклорном тексте, даже те действия, в которых нет на первый взгляд ничего необычного, ощущаются слушателем как ритуальные, волшебные и, следовательно, обладают сказочным колоритом.

Еще одним признаком волшебных существ и предметов является антропоморфизм и зооморфизм: печка / яблоня, помогающая детям, гусли-лебеди, гусли-самогуды, скатерть-самобранка. Представители низшей демонологии могут принимать вид неодушевленных предметов и природных явлений (Морозко, Вертогор), иметь соматические маркеры (*дитя с солнцем во лбу, с месяцем на затылке, с звездами по бокам; giant with two / three heads*; наличие костяной / каменной / золотой ноги у Бабы яги), они четко разграничивают свой и «не свой» (человеческий) мир и ощущают того, кто этому миру принадлежит: *Фу-фу-фу! Здесь*

русским духом пахнет; Fee, fie, fo, fum, I smell the blood of some earthly one / of an Englishman.

Созданию сказочного колорита способствует особая фонетическая организация фольклорного текста, которая, вместе с другими средствами, обеспечивающими устойчивость и непрерывность традиции, с одной стороны, облегчает запоминание и воспроизведения текста, а с другой, «украшает» его. Для сказки характерна ритмичность и использование рифмы, особенно в традиционных формулах: *С того времени жил он со своею женою по-царски, ездил в коляске, пиры задавал; на тех пирах и я бывал, мед-вино пивал; сколько ни пил – только усы обмочил.* Отметим расхождение, которое следует принимать во внимание при переводе: рифмованными могут быть и русские, и английские сказочные формулы, однако в английской традиции это их общефольклорное свойство проявляется чаще и отчетливее [12].

Таким образом, мы можем сделать два важных наблюдения в связи с наличием у волшебной сказки сказочного колорита. Мы видим, что сказочный колорит является одной из ключевых черт фольклорной волшебной сказки, а значит нужно стремиться максимально полно воссоздать его при переводе. Проявления сказочного колорита могут варьироваться как внутри национального варианта жанра, так и в рамках обеих участвующих в переводе национальных традиций. Рассмотренные выше виды варьирования являются, на наш взгляд, проявлением универсальности и локальности, свойственных народной волшебной сказке.

Разделение единиц, обладающих сказочным колоритом, и их признаков на универсальные и национальные оказывается продуктивным с точки зрения перевода, поскольку позволяет переводчику отчетливо представлять и осознанно использовать те ресурсы каждой из участвующих в переводе сказочных традиций, которые являются взаимозаменяемыми (универсальные единицы), и отграничивать от них единицы, которые не могут быть признаны адекватными соответствиями при переводе (в первую очередь это единицы, обладающие национальным или местным колоритом).

Для пары русская – английская волшебная сказка основным дифференциальным признаком является гибкость / жёсткость жанра. Русская сказка – жанр структурно и стилистически гораздо более жёсткий, каноничный, регламентированный; он обладает большим набором обязательных признаков, чем английская версия жанра. Английская волшебная сказка по своей поэтике проще русской сказки, она имеет более свободную форму, что сближает её с легендой. Для неё в меньшей степени

характерно наличие фантастических персонажей, необычного пейзажа, атрибутики; единицы, создающие сказочный колорит, менее разнообразны, чем в русской сказке. Названные здесь и выше различия более существенны для фольклориста, чем для переводчика. Для переводчика важнее следующее: во-первых, ему достаточно знать, что жанровые стилистические особенности волшебной сказки как жанра жёсткого легко прогнозируются и определяются, следовательно, переводчику не трудно представить себе, каким *может* быть переводной текст. А вот понять, каким он *должен* быть, возможно только с учётом особенностей принимающей традиции и специфики обоих национальных вариантов жанра. Во-вторых, весьма жёсткий жанровый канон сказки даёт, тем не менее, возможность широкого выбора стратегий и способов перевода. Это обусловлено таким свойством фольклора, как вариативность. Именно поэтому переводчику важно знать те универсальные, общие для русской и английской сказки ресурсы, которые он может использовать в своей работе.

Среди отмеченных выше проявлений универсального, обнаруживаемых в русской и английской народной волшебной сказке (сюжетные, композиционные, хронотопные, характерологические сходжения, сходжения на языковом уровне и в символизации), особое место занимает сказочный колорит как инвариантный признак жанра. Из всех рассмотренных выше манифестаций сказочного колорита, общих для русской и английской волшебной сказки, наиболее продуктивными с точки зрения перевода являются несколько – те, которые в полной мере демонстрируют признаки «сказочности», «волшебства» и потому могут широко использоваться при переводе. Это именование сказочных персонажей и их признаков и атрибутов («волшебный», «чудесный» / «magic(-al)», «золотой», «серебряный», «железный», «медный» / «golden», «silver», «iron», «copper», «стеклянный», «хрустальный», «бриллиантовый» / «glassy», «crystal», «diamond»), описание магических действий. Универсальным является также совет выполнять условия, которые предъявляют герою представители низшей демонологии, и запрет именовать духов (особенно злых) их настоящим именем: вместо него в сказке используются местоимения «Тот», «Та», «Он», «Она» / «He», «She» или специальные заменители, которые должны быть «приятны» духам («the Good People», «the Gentle Folk», «the Wee»).

Выявление универсальных, общих для обеих национальных традиций единиц, позволяет увидеть источник потенциальных переводческих соответствий, к которым можно обратиться в процессе перевода. Воз-

возможность варьирования соответствий при переводе фольклорного текста обусловлена, с одной стороны, вариативностью фольклора, а с другой стороны, закономерностью использования переводческой компенсации, под которой в данном случае понимается «замена непередаваемого элемента подлинника элементом иного порядка в соответствии с общим идейно-художественным характером подлинника и там, где это представляется удобным по условиям» языка перевода [13, с. 58]. Установление единиц, являющихся носителями национального и сказочного колорита, разделение их на универсальные и национальные, а также умение соотносить соответствующие единицы двух участвующих в переводе традиций необходимо для достижения адекватности при переводе фольклора.

Вариативность фольклора позволяет использовать при переводе вместо такой единицы традиции оригинала, которую трудно или невозможно передать адекватно, другую единицу, близкую первой по семантике, функциям или ассоциативности и одновременно более известную или более легко поддающуюся переводу.

Выстраивая стратегию работы над текстом [14, с. 322], переводчик всегда учитывает жанровые и стилевые особенности не только того текста, который переводит, но и соответствующего (близкого по жанровым свойствам, выполняющего аналогичную функцию) текста принимающей традиции. Так происходит, поскольку переводчик транслирует текст не просто с языка на язык, но и из культуры в культуру. Этот тезис, как было показано, приобретает особое значение при переводе фольклора. Специфика действий переводчика народной волшебной сказки определяется как особенностями фольклорного текста, так и рядом собственно переводческих факторов. Первые и вторые могут вступать в противоречие и затруднять работу переводчика, но могут и помогать поиску возможных решений. Очевидно, что такие черты фольклора, как вариативность и универсальность дают переводчику значительную свободу выбора и возможность творчества. В то же время они и ограничивают переводчика: варьировать можно в рамках традиции народной и в условиях уже сложившейся переводческой традиции, поскольку многие переводческие соответствия, как и единицы оригинала, функционируют не в одном сказочном тексте, а во многих. Рассмотрение данного вопроса может составить перспективы исследования

Список литературы

1. Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура. СПб.: Наука, 1994. 239 с.

2. Неклюдов С.Ю. Диалектность – региональность – универсальность в фольклоре // Универсалии русской литературы. 4. Воронеж: Научная книга, 2012. С. 8–38. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov70.pdf>. (дата обращения 23.10.2015).
3. Жирмунский В.М. Сравнительно-историческое изучение фольклора // В кн.: Фольклор Запада и Востока. М.: ОГИ, 2004. 464 с.
4. Кирдан Б.П. Специфика фольклорных жанров // Сб. статей, М.: Наука, 1973. 304 с.
5. Aarne A.A. The types of the folk-tale: a classification and a bibliography. Suomalainen Tiedeakatemia, 1928. 279 p.
6. Пропп В.Я. Морфология сказки. М.: Наука, 1969. 166 с.
7. Hasse D. Fairy Tale // The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales / Ed. by D. Haase. Westport, Connecticut-London: Greenwood Press, 2008. P. 322–325.
8. Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С., Сегал Д.М. Проблемы структурного описания волшебной сказки // Структура волшебной сказки / Отв. ред. серии С.Ю. Неклюдов. М.: РГГУ, 2001. 232 с.
9. Померанцева Э.В. Русская народная сказка. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1963. 126 с.
10. Чистов К.В. Народные традиции и фольклор. Л.: Наука, 1986. 304 с. [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://bookucheba.com/russkiy-folklor/variativnost-poetika-folklornogo-33723.html>. (дата обращения 28.10.2015).
11. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка. М.: Просвещение, 1990. 300 с.
12. Петрова А.А. Фольклорная рифма как прием: синтактика, семантика, прагматика. Франкфурт: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011. 264 с.
13. Рецкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика: очерки лингвистической теории перевода. М.: Междунар. отношения, 1974. 215 с.
14. Алексеева И.С. Введение в переводоведение. М.: Издательский центр «Академия», 2004. 167 с.
15. Соколов Ю. Сказка // Словарь литературных терминов. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt2/lt2-8024.htm>. (дата обращения 18.10.2015).
16. Народные русские сказки. Из сборника А.Н. Афанасьева / Тексты для настоящего издания отобраны В.П. Аникиным / Вступит. статья и словарь малопотребительных и областных слов В.П. Аникина. М.: Худож. лит., 1982. 319 с.
17. Риордан Дж. Народные сказки Британских островов. Сборник: на англ. яз. / Сост. Дж. Риордан. М.: Радуга, 1987. 368 с.
18. Jacobs J. English fairy tales. Pennsylvania: The Pennsylvania State University, 2005. 169 p.

TRANSLATING A FAIRY TALE: FOLKLORE UNIVERSALS AS TRANSLATION RESERVES

S.A. Skorokhodko

In the article universal features of a fairy tale acceptable as translation resources are revealed. The author offers the notion of 'fairy tale colouring' which is interpreted as a fairy tale relevant and invariant genre feature. The author uses typological, cultural-historical and comparative methods and contextual analyses. The author argues that constancy and variation on the one hand and universal and local traits on the other hand are closely connected in a fairy tale. Being a key feature of a fairy tale, fairy tale colouring requires adequate substitutes for rendering genre and cultural peculiarities of a folk text. Through the analyses of Russian and English folk tales, universal and variation features are treated as factors influencing translator's decisions. Text units of source and target traditions which can be interchangeable are examined from the point of view of translation. It is proved that being a strict genre a folk tale does not preclude the possibility of a different choice and suggests a variety of translation strategies.

Keywords: folk fairy tale, Russian fairy tale, English fairy tale, universals, variation, fairy tale colouring.

4.5. У ИСТОКОВ ЖЕНСКОГО АНГЛОЯЗЫЧНОГО ДЕТЕКТИВА

© *О.Ю. Анцыферова*

Прослеживаются истоки англоязычного женского детектива в русле развития романтической традиции Э.А. По и французского влияния Э. Габорио. Несмотря на определенный след, который оставили представительницы «домашней детективной прозы» с ее готическими корнями (М.Э. Брэддон, Л.М. Олкотт, М.Ф. Виктор), именно А. К. Грин остается центральной фигурой в женском англоязычном детективе 19 века. Ей суждено было не только дать название новому жанру, но и перевести повествование о криминальном расследовании в ранг респектабельного чтения для образованных читателей. Секрет ее успеха связывается в статье с творческим освоением открытий французского «полицейского романа», с профессиональным, инсайдерским подходом к расследованию, с опорой на топы романтической поэтики. Грин первой создала образ женщины сыщика-любителя, успешно конкурирующей с профессионалами-мужчинами за счет женской проницательности и интуиции. Ее героиня Эмили Баттерворт подготовила появление мисс Марпл у Агаты Кристи, восхищавшейся композиционно-повествовательным мастерством своей американской предшественницы.

Ключевые слова: генезис детективного жанра, «домашняя детективная проза», Анна Катарина Грин, влияние французского «полицейского романа» и романтической традиции, приоритет в создании образа пожилой любительницы расследований, развенчание гендерных стереотипов, прообраз мисс Марпл Агаты Кристи.

Обращение к истории женского англоязычного детектива актуально по целому ряду причин. «Юбилейным» поводом является, конечно, пятидесятилетняя годовщина со дня смерти «королевы детектива» Агаты Кристи 12 января 1976 г. В то же время, оставляя в стороне памятные даты, нельзя не констатировать все возрастающий интерес к генезису детектива со стороны литературоведов, культурологов, социологов – интерес, обусловленный, прежде всего, непреходящей популярностью жанра в течение вот уже полутора столетий. В постмодернистской ситуации внимание теоретиков к детективу возросло особенно заметно: это связано с проблематизацией культурных иерархий и привычных бинарных оппозиции, в том числе между «серьезной» и «популярной» литературой, с переоценкой женского вклада в развитие явлений, традиционно относимых к патриархатной культуре.

Помещение детектива в историческую перспективу обязывает нас обратиться к англоязычному культурному пространству. Пусть задним числом, но исследователи детективного жанра обнаруживают его протоформы и в Библии, и в «Царе Эдипе» Софокла и много еще где, однако никто не подвергает сомнению тот факт, что детектив как особое жанровое образование возник в рамках романтической художественной системы и творцом его стал американский романтик Эдгар Аллан По, привнесший в американскую и мировую словесность уникальное сочетание строгой логики и полета фантазии, очарованности природой зла и иронической отстраненности. Его «рационации» принято рассматривать как первые образцы детективного жанра, от которых линия преемственности прочерчивалась к А. Конан Дойлю и далее – к «золотому веку» детектива между двумя мировыми войнами, когда Агата Кристи, Дороти Сейерс и ряд других писательниц заявили о себе как о полноправных сочинительницах детективов. Однако эта историко-литературная схема в последнее время успешно и убедительно деконструируется и в плане гендерном, и в плане географическом.

Особенно показательной фигурой предстает американская писательница Анна Катарина Грин (1846–1935), подхватившая в последней четверти XIX века эстафету соотечественника Эдгара По с его интересом к криминальным расследованиям. Строго говоря, именно она ввела в оби-

ход термин «детектив» для обозначения жанра словесности. Грин написала более тридцати детективных романов и повестей, плодотворно освоив на американской почве находки французского «полицейского романа» Эмиля Габорио.

Анна Катарина Грин происходила из семьи адвоката и выросла в атмосфере бесконечных домашних разговоров о судах, о только что учрежденной городской нью-йоркской полиции. Она получила редкое по тем временам для женщины хорошее образование, закончив частный женский колледж Рипли в Вермонте в 1866 г. Литературный дебют тридцатидвухлетней А.К. Грин имел феноменальный успех, который объясняется, конечно, тем, что выход в свет «Дела Ливенвортов» (*The Leavenworth Case: A Lawyer's Story*, 1878) пришелся на время растущей популярности детективного жанра. Успеху способствовал и удачный выбор издателя: Джордж Патнем сотрудничал с женщинами-писательницами и отстаивал ценности викторианской морали, которой неукоснительно следовала Грин. Кроме того, именно Грин первой стала активно осваивать урбанистический топос Нью-Йорка. Вслед за У. Коллинзом и Э. Габорио она чаще всего обращалась к жизни высших классов, и это стало еще одним фактором читательского успеха. Ее целевой аудиторией был средний класс («читатели газет», как она сама говорила), и она замешивала свои детективы на материале двух наиболее горячо любимых газетных разделов – светской и судебной хрониках.

Детективы Грин во многом опираются на романтическую поэтику контрастов и бинарных оппозиций, которая, ввиду своей очевидности и видимой простоты, была благополучно усвоена и клиширована популярной литературой. Конструируя сюжет, систему образов и хронотоп своего первого романа, Грин опирается на систему двойничества. В «Деле Ливенвортов» два убийства (Хорейшо Ливенворта и Ханны Честер); две главных подозреваемых (Элинор и Мэри Ливенворт); два сыщика (Грайс и Реймонд); два места действия (Нью-Йорк и Саратога Спрингс). Это система двойничества на всех структурных уровнях становится фирменным знаком детективной прозы Грин, как и обязательные передевания. Все персонажи первого романа Грин обрисованы выпукло и психологически достоверно. Замечательно выстроена этическая двусмысленность, которой окутаны образы Элинор и Мэри: попеременно то та, то другая попадают под подозрение. В свое время Агата Кристи будет восхищаться тем, как изображены две сестры – блондинка

и брюнетка – и как умело Грин переносит подозрения с одной на другую [1, р. 47].

Итак, с одной стороны, Грин стала несомненной продолжательницей национальной традиции. Воспроизводя отдельные структурные элементы новелл Э. По, она, вместе с тем, уже в первом своем романе обрела собственный голос. От патриарха американского детектива ее отличало очевидное предпочтение романного жанра новеллистическому; местом, где совершались и расследовались преступления, была у нее Америка, а не Франция. Как и По, Грин использовала переходящий из произведения в произведение образ сыщика. Однако она не дает ему в сопровождающие исполненного восхищением хроникера, не начинает повествования с анекдотов, иллюстрирующих его незаурядные способности. У Эбенезера Грайса, которому А. К. Грин дала жизнь, конечно, есть своя литературная родословная, но восходит она, скорее всего, не к Эдгару По. С одной стороны, свойский, внешне вполне заурядный американский полицейский ничем не походит на французского аристократа Дюпена с экстраординарными интеллектуальными способностями. С другой стороны, комплекс социальной неполноценности, которым наделяет Грин своего персонажа, вовсе не был характерен для служителей правосудия в демократических Соединенных Штатах. Об этом, в частности, пишет А. Э. Мерч, со ссылкой на мемуары первого американского сыщика Алана Пинкертона [2, р. 161], и связывает это с французским влиянием. В этом плане Грин ближе к французскому автору Эмилю Габорио (1832 – 1873), чьи книги были переведены в США незадолго до её литературного дебюта. Габорио и стал для Грин главным образцом для подражания. Его роман «L'affaire Lerouge» («Дело вдовы Леруж»), увидевший свет в 1863 году, очень скоро появился в США в пиратских изданиях. Габорио работал судебным репортером и привносил неприкрашенную правду жизни в свои «уголовные романы». В них он умело переплетал семейные скандалы, переодевания и убийства с криминалистическим анализом, отдавая должное современным научным открытиям. Все это мы обнаруживаем и у Грин. Кроме того, для Габорио очень важен был композиционный прием ретроспекции (*flashback*). Грин прибегает к нему постоянно (а вслед за ней его подхватил и А. Конан Дойль в «Этюде в багровых тонах» (*A Study in Scarlet*, 1887) и в «Знаке четырех» (*The Sign of the Four*, 1890)). При этом она разрабатывает этот прием более досконально и использует, быть может, более искусно, слой за слоем открывая тайны прошлого, умело встраивая их в свой сюжет. Неслучайно отмечают, что у Грин подчас средние главы романов самые

интересные. Скорее всего, именно у Габорио Грин переняла манеру дополнять текст планом помещения, где происходит действие, что позволяет говорить об «интермедиальности» их текстов. Быть может, важнейшее сходство обоих авторов состоит в том, что их сыщики находятся на государственной службе и принадлежат к полицейским структурам. Возможно, именно подражая Габорио, Грин тщательно следовала американским полицейским и законодательным процедурам. И этот «инсайдерский» взгляд во многом способствовал коммерческому успеху ее книг у массового читателя. Разновозрастную пару детективов, отличающихся по степени опытности, мы также находим у обоих писателей. У Габорио это молодой Лекко и опытный Жевраль; у Грин – опытный Грайс и молодой адвокат Рэймонд или начинающий сыщик Свитуотер в «Доме шепчущих сосен» или в «Тайне поспешной стрелы» (*The Mystery of the Hasty Arrow*, 1917) [3].

Габорио, как известно, давал своим романам подзаголовок: *le roman judiciaire*. То же самое сделала и Грин, дав роману «Дело Ливенвортов» подзаголовок «*Lawyer's Story*» – «Рассказ адвоката». В следующем своем романе «Странное исчезновение» («*A Strange Disappearance*», 1880) повествование начинается с упоминания успешного «Дела Ливенвортов» и идет уже от лица молодого детектива Q, и, следовательно, – это уже и есть настоящая *Detective's Story* – рассказ детектива, или детективная история. Подзаголовки, которые Грин давала своим первым произведениям – дань не только Габорио, но, возможно, и желанию паратекстуально выделить свои тексты на фоне множества «женских романов».

Ныне исследования, посвященные Грин, так или иначе затрагивают проблему их гендерной атрибуции, т. е. рассматривают жизнь и творчество писательницы в контексте социального самоопределения женщин и их борьбы за гражданские права. Бесспорно, однако, что произведя очевидный прорыв в развитии детективной прозы, считавшейся традиционно мужским жанром, Грин сторонилась суфражисток и феминисток, предпочитая замкнутое существование в лоне семьи. В 1884 г. Грин вышла замуж за актера Чарльза Ролфса. Он был на семь лет моложе супруги, и та настолько превосходила его известностью, что он говорил, что женился на «Деле Ливенвортов» [4, р. 23]. В семье родилось трое детей, однако материнские обязанности не мешали Грин каждый день методично садиться за письменный стол. Для нее литература была профессией, а не хобби.

Грин стала одной из первых создательниц образа женщины-детектива. В романе «Преступление по соседству» («*That Affair Next*

Door», 1897) и еще в двух более поздних романах – «Тропа исчезающих путников» («Lost Man's Lane», 1898) и «Случай в круглой комнате» («The Circular Study», 1900) – в дополнение к Эбenezеру Грайсу, она вводит образ Эмили Баттерворт, любопытной и наблюдательной старой девы неопределенного возраста. Та выступает в качестве повествовательницы в первых двух романах и тем самым активно формирует свой образ в читательском восприятии. Она сообщает, что корни ее семьи «уходят в колониальное прошлое», и сама она является «не самым незначительным членом светского общества» [5].

Ее сильной стороной является умение находить общий язык с женщинами всех возрастов. Она выдвигает свои версии, конкурирующие с версиями Грайса. Хотя предположения Эмили порой грешат излишним мелодраматизмом и некоторой сентиментальностью, она реально помогает сыщику-профессионалу своими женскими наблюдениями. Так, она подмечает, что шляпка убитой девушки, хотя и сильно попорченная, была надета впервые: она была проколота булавкой только в одном месте («Преступление по соседству»). К тому же, Эмили вхожа в круги, куда Грайсу в силу его социального положения доступа нет. В этом романе автор и чрезвычайно позитивно настроенная повествовательница (по совместительству, сыщик-любитель) впервые гендерно совпадают, что порождает спорадические сполохи самоиронии, которая станет характерной приметой всей позднейшей женской детективной прозы, начиная с Агаты Кристи и заканчивая Иоанной Хмелевской, Татьяной Устиновой и иже с ними. И к автору, и к ее героине можно отнести наблюдения А. Э. Мерч о женских детективных расследованиях, которые опирались на сочетание житейской пронизательности со здравым смыслом, на острое желание удовлетворить любопытство и способность мгновенно подмечать такие важные детали, как слова испуганного ребенка, неотвеченные перемены в домашнем укладе или неожиданные изменения в наборе предметов на подносе с завтраком для инвалида. Их мастерство состояло в умении в полной мере оценить значение странных обстоятельств или неожиданной человеческой реакции [2, p. 166].

Пожалуй, есть некое рациональное зерно в позиции исследовательницы Ч.Л. Росс, считающей А.К. Грин объективно причастной к явному пересмотру гендерных ролей женщины в литературе [6]. Исследовательница анализирует первый роман с участием Эмили Баттерворт, обнаруживая в поведении героини поступки, идущие вразрез с привычными на тот момент гендерными стереотипами: героиня отказывается от имени Араминта, данного ей родителями, потому что она считает себя

«разумной женщиной, а не допотопной диковинкой» [5]. Поведение Эмили Баттерворт с ее постоянными расспросами и ее самокритичная оценка себя как «занозы в боку» у всех, кто бы ни занимался расследованием, соответствует стереотипу «надоедливой старой девы», но эффективность этих расспросов для раскрытия преступления развенчивает и этот стереотип. Эмили прекрасно отдает себе отчет в том, что ее поведение идет вразрез с принятыми в обществе гендерными стандартами: *Мужчины так ревниво относятся, когда в их дела вмешиваются* [5].

В 1915 году Грин знакомит читателя с еще одной женщиной-детективом. Ею становится Виолетта Стрейндж в сборнике из девяти новелл «Золотая туфелька» («The Golden Slipper»). Она молода и занимается сыском уже профессионально – ведет частные расследования по заказу богатых нью-йоркских семейств, которые не хотят по каким-либо соображениям прибегать к официальной помощи полиции. Однако новая героиня не принесла обновления идейно-художественного оснащения. Становилось все очевиднее, что манера подачи материала и стиль, которые устраивали читателей в 1878 году, в 1915 безнадежно устарели. Популярность Грин стала падать. Ее продолжали читать только преданные поклонники.

Оптика новейших литературоведческих исследований становится все более детальной. Историки детективного жанра в последнее время [7-9] активно заполняют историко-литературные лакуны и настаивают на том, что еще до А.К. Грин, начиная, по крайней мере, с 1860-х годов, американские литераторы активно экспериментировали со структурными компонентами жанра, заложенными Эдгаром По. Причем самая активная роль в этих экспериментах принадлежала женщинам. В эти годы в американской литературе складывается особое жанровое образование, которое К. Р. Никерсон определяет как «домашняя детективная проза» (domestic detective fiction). Э. По в своих «рационациях» удачно соединил описание работы человеческого интеллекта с исследованием природы ужасного. «Женщины-писательницы восприняли и в полной мере реализовали плодотворность этой комбинации знания с ужасом, опираясь в то же время на устоявшуюся традицию женских повествований об опасностях, воспринятых с позиций женского опыта, – к ним относились женская готическая проза, «сенсационные романы», истории соблазненных и покинутых, а также недавно оформившиеся «романы домашнего очага»» [9, p. 29].

Криминалистическая проза, написанная женщинами в XIX веке, имеет некую особенность, связанную с ее «готическими корнями»: «Ко-

гда расследования преступления, совершенного в семейном кругу, набирает силу, в его орбиту попадают всевозможные скрытые ранее тайны – постыдные, болезненные, криминальные. По разным причинам, невинные персонажи и даже сами детективы хотят сохранить над ними покров секретности. Иногда эти тайны образуют побочные сюжетные линии, на первый взгляд, не имеющие отношения к преступлению, но, в конечном итоге, они почти всегда обнаруживают свою связь с ним» [9, р. 29]. Эта своеобразная «разветвленность» сюжета женских детективов восходит к готической традиции образца М. Э. Брэддон и сестер Бронте: «Женская готика всегда повествует об ужасных вещах, приключаящихся с женщиной в замкнутом домашнем пространстве. Дома с привидениями и всякого рода ограничения свободы внутри дома (в самом зловещем варианте – погребение заживо) становятся мощными метафорами опасностей и несчастий, которыми изобилует хваленая —женская доля»». При этом женская готика запечатлела не только виктимизацию женщин, но и поиски решения проблем, попытки познать себя и преодолеть собственные страхи. Иными словами, страх имеет здесь эпистемологический компонент [9, р. 30–31]. По наблюдению историка детектива А. Э. Мерч, в романах М. Э. Брэддон центральная тайна действительно всегда замешана на преступлении (это может быть шантаж, убийство, мошенничество), и разные герои стараются раскрыть ту часть тайны, которая затрагивает лично их. Однако Брэддон никогда не возлагает миссию расследования на кого-то одного из персонажей, никто из них не рассматривает загадку в целом, не собирает и не анализирует относящиеся к ней материалы, как это сделал бы настоящий сыщик [2, р. 156].

По результатам исследований, приводимым в «Кембриджском путеводителе по американской криминальной прозе», наиболее непосредственной продолжательницей Эдгара По стала совсем не Анна Катарина Грин, а Луиза Мэй Олкотт (1832–1888), больше известная у нас как автор серии детских книг «Маленькие женщины» («Little Women», 1868), «Хорошие жены» («Good Wives», 1869) и т. п. В 1865 г. под псевдонимом она опубликовала новеллу «В.В., или заговоры и контрзаговоры» («V.V., or Plots and Counterplots»), в которой впервые после Э. По (и отчасти пародируя его) ввела фигуру частного расследователя преступлений. В том же ключе были написаны две книги Меты Фуллер Виктор (1831–1885), писавшей под псевдонимом Сили Реджестер, – «Потерянное письмо» («The Dead Letter», 1867) и «Цифра восемь» («Figure Eight», 1869). В них сюжетные схемы, изобретенные По, впервые разво-

рачиваются до романских масштабов. В этих сочинениях уже заявлены все топоры «домашней детективной прозы»: зверское преступление совершается в благополучном богатом доме; некое лицо, связанное эмоциональными узами с семейством, в котором произошла трагедия, берет на себя задачу расследовать преступление, либо помогая полицейским, либо исправляя их ошибки. В нарушение одного из «двадцати правил настоящего детектива», которые будут сформулированы в 1928 году С. С. Ван Дайном, в этих прото-детективах важное значение имеют душевные привязанности героев, их тайные и явные влюбленности, – и это останется неотъемлемым атрибутом «домашней детективной прозы» и в дальнейшем. Для автора и героев этих романов чрезвычайно релевантны вопросы классовых различий и социального неравенства, карьерного роста и нарождающегося профессионализма.

Отметим, что обе писательницы, о которых здесь идет речь, – и Л. М. Олкотт, и М. Ф. Виктор – писали детективные опусы, скрывая свое настоящее имя под псевдонимом, что, как мне кажется, свидетельствует, что сочинение детективов им обоим не представлялось делом престижным и предназначалось для наименее взыскательной части читающей публики. В своей монографии «В паутине беззакония: ранняя детективная проза американских писательниц» Кэтрин Росс Никерсон находит поразительные совпадения между романами М.Ф. Виктор и «Делом Ливенвортов» А. К. Грин, позволяющие ей сделать предположение о прямых заимствованиях. То, что очевидным для К. Р. Никерсон «плагиат» не был замечен ранее, исследовательница объясняет как раз несовпадением читательских аудиторий [7, р. 64]. Если М.Ф.Виктор писала «dime novels», то именно А. К. Грин суждено было не только дать название новому жанру, но и перевести повествование о криминальном расследовании в ранг respectable чтения для образованных читателей. Не случайно именно с Анной Катариной Грин хотел встретиться (по другим данным – успешно встретился [10]) Артур Конан Дойль в Буффало во время своего путешествия с туром лекций по Америке в 1894 году.

Список литературы

1. Christie A. An Autobiography. New York: Dodd, Mead, 1977. 519 p.
2. Murch A. E. The Development of the Detective Novel. London: Peter Owner Ltd, 1958. 272 p.
3. Grost M. Anna Katherine Green [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://mikegrost.com/green.htm> (Дата обращения: 01.11.2015).

4. Maida P. D. *Mother of Detective Fiction. The Life and Works of Anna Katharine Green*. Bowling Green (Ohio): Bowling Green State Univ. Popular Press, 1989. 113 p.
5. Green A.K. *That Affair Next Door*. New York: A. L. Burt Company, Publishers, 1897. The Project Gutenberg EBook.
6. Ross Ch.R. The First Feminist Detective: Anna Katharine Green's Amelia Butterworth// *Journal of Popular Culture*. Fall 1991. Vol. 25. Issue 2. P. 77-86
7. Nickerson C. R. *The Web of Iniquity: Early Detective Fiction by American Women*. N.C.: Duke univ. press, 1998. 275 p.
8. Le Roy Lad Panek. *The Origins of the American Detective Story*. Jefferson, N.C: Mac Farland, 2006.
9. *The Cambridge Companion to American Crime Fiction/ Ed. By C. R. Nickerson*. N.Y.: Cambridge univ. press, 2010. 190 p.
10. Merrihew K. Review of *The Leavenworth Case* by A. K. Green // *MostlyFiction Book reviews*. Aug. 6, 2010. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://bookreview.mostlyfiction.com/2010/the-leavenworth-case-by-anna-katherine-green/> (Дата обращения: 01.11.2015).

GENESIS OF ANGLO-AMERICAN FEMALE DETECTIVE PROSE

O. Yu. Antsyferova

Genesis of anglo-american female detective prose is studied in the light of the influence of E.A.Poe and French roman judiciaire by E.Gaboriau. Though certain attention is paid to the „domestic detective prose” with its gothic roots (M.A. Braddon, L.M. Alckott, M.F. Victor), Anna Katharine Green is considered the central figure in American female detective of the 19th century. Not only did she give the name to now so popular a genre, but also transformed the criminal investigation narrative from a variety of „dime novels” into a literary genre intended for the educated reading audience. Her enormous lifetime popularity is accounted for by her fruitful appropriation of the French roman judiciaire innovations, by her professional, insider’s treatment of the investigation, by her incorporation of Romantic topoi. Green was the first to introduce a female amateur detective, „old spinster” successfully competing with male professionals and, as such, anticipating Miss Marple – the creature of Agatha Christie, who admired the craftsmanship of her American predecessor.

Keywords: genesis of the detective genre, „domestic detective prose”, Anna Katharine Green, influence of the French roman judiciaire and Romantic tradition, priority in inventing the „old spinster amateur sleuth”, deconstruction of gender stereotypes anticipation of Miss Marple by Agatha Christie

4.6. НАЦИОНАЛЬНЫЙ СТЕРЕОТИП ХАРАКТЕРА В РАССКАЗЕ Г.Д. ЛОУРЕНСА «ПРУССКИЙ ОФИЦЕР»

© *В.И. Кравченко*

В разделе рассматривается феномен национального стереотипа, выделяются его основные параметры, исходя из анализа определений национального стереотипа; затронута связь национального стереотипа с национально-культурным кодом. Национальный стереотип формируется как результат предвзятого, ложно понятого мировосприятия и поведения той или иной нации, исторически обусловленной «культурным кодом» (или «менталитетом»). Анализируется рассказ Д.Г. Лоуренса «Прусский офицер» с точки зрения феномена национального стереотипа характера. Автор создаёт стереотип прусского офицерства, один из винтиков прусской военной машины, целиком сосредоточенный «на идее Службы». В рассмотренном тексте национальный стереотип намеренно акцентируется, что выполняет характеризующую персонажа роль. «Прусский офицер» должен вызывать у читателей устойчивое негативное восприятие, неся в себе стереотипный образ прусской военщины.

Ключевые слова: национальный стереотип, национально-культурный код.

Национальные стереотипы – объект внимания представителей многих гуманитарных наук: философов и историков, лингвистов и лингвистов-культурологов, этнопсихолингвистов и психологов, этнографов и социологов (Ю.Д. Апресян, В.П. Гудков, В.З. Демьянков, Г.В. Елизарова, В.В. Красных, В.Г. Крысько, Е.С. Кубрякова, Н.М. Лебедева, У. Липпман, В.А. Маслова, Р.С. Немов, Ю.Е. Прохоров, А.П. Садохин, Ю.А. Сорокин, С.Г. Тер-Минасова, Н.В. Уфимцева и др.). Ключевым понятием в словосочетании «национальный стереотип», несомненно, является стереотип, который в философском словаре определяется как «схематичный, стандартизированный образ или представление о социальном объекте, обычно эмоционально окрашенные и обладающие высокой устойчивостью» [1, с. 654]. В психологическом словаре Р.С. Немова стереотип определяется как 1. Система относительно стабильных (фиксированных), чрезмерно упрощенных убеждений (установок, отношений), касающихся определенной социальной группы людей. Стереотип в этом его понимании почти всегда носит отрицательный оттенок. 2. Система принятых в данной культуре, широко распространенных в ней мнений, суждений, оценок, касающихся психологических особенностей поведения определенной группы людей. В этом его понимании термин «стереотип» может нести в себе как положительный, так и отрицательный оттенок [2].

В таком же ключе трактуют данный феномен толковые словари, вышедшие на Западе. Так, в Оксфордском словаре «Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English» стереотип определен следующим образом: «stereotype – a fixed idea or image that many people have of a particular type of person or thing, but which is often not true in reality: *cultural / gender / racial stereotypes*» (устойчивое представление или образ, сложившийся у большинства людей об определенной личности или предмете, но часто ложный в реальности (культурные, гендерные, расовые стереотипы) [3]. В определениях феномена стереотипа в авторитетных немецких толковых словарях присутствует негативный компонент. Например, в словаре Дудена приводится следующая статья: «Stereotyp – feststehend, unveränderlich, standig, wiederkehrend, in der Form erstarrt, leer, abgedroschen, langweilig»; –Stereotyp – vereinfachendes, verallgemeinerndes, stereotypes Urteil; **Vorurteil**, festes klischeehaftes Bild» (Стереотип – упрощенное, обобщенное, однообразное (стереотипное) мнение (суждение); **предвзятость**, твердый, клишированный образ [4].

Стереотипы усваиваются очень рано в качестве «чувственной ткани мира» (А.И. Леонтьев), ими начинают пользоваться ещё дети задолго до возникновения ясных представлений о тех группах, к которым они относятся.

У большинства людей существуют весьма устойчивые стереотипы по отношению к определенному представителю того или иного народа. Национальный стереотип – это «обобщенно-типичные представления одного народа о другом или о самом себе» [5, с. 22], это схематизированный образ представителя какой-либо этнической общности, являющийся обычно упрощенным, иногда односторонним или неточным (искаженным) знанием о психологических особенностях и поведении людей другой национальности [6, с. 168]. Национальный стереотип относится к национальной группе или нации в целом и предполагает наличие определенных черт у всех ее представителей [7, с. 234]. Если проанализировать все существующие определения, можно выделить четыре основных параметра феномена национального стереотипа: 1. По содержанию – это набор характеристик, приписываемых этнической группе. 2. По направленности – это общее положительное / отрицательное восприятия объекта стереотипизирования. 3. По степени согласованности – это единообразие характеристик, приписываемых той или иной этнической группе. 4. По интенсивности – это степень предубежденности по отношению к стереотипизируемой группе, выраженной в данном феномене.

Если поставить вопрос о том, как связано понятие «национальный стереотип» с национально-культурным кодом, то можно дать, на наш взгляд, следующий краткий ответ: национальный стереотип формируется как результат предвзятого, ложно понятого мировосприятия и поведения той или иной нации, исторически обусловленной «культурным кодом» (или «менталитетом»).

Рассмотрим феномен национального стереотипа на примере анализа рассказа Д.Г. Лоуренса «Прусский офицер» [9, с. 211 – 234]. Рассказ был написан в июне 1913 г. в Баварии в период романтического бегства писателя с Фридой фон Рихтхофен (будущей женой) и, возможно, вдохновлён нравами её «юнкерского» семейного окружения. Первоначальное название рассказа было «Честь и оружие». Осенью 1913 произведение было заново переработано и предложено журналу «Инглиш ревью», где и было в августе 1914 г. впервые опубликовано, правда, в сокращении. При этом по инициативе редактора Эдварда Гарнета произошло изменение заглавия рассказа, однако настаивать на прежнем названии автор не стал. Под названием «Прусский офицер» и в полном виде рассказ напечатан в одноимённом сборнике рассказов Д.Г. Лоуренса, выпущенном издательством в ноябре 1914 г. в США.

Главный герой рассказа, капитан, вобрал в себя худшее, что ассоциировалось с прусским офицерством. В его внешности всё отталкивает и раздражает: *У капитана были рыжевато-каштановые жёсткие волосы ёжиком. Усы он тоже стриг коротко, и они щёткой торпачились над его полным, плотоядным ртом. Лицо довольно морщинистое, со впалыми щеками. <...> Над голубыми глазами, неизменно сверкающими холодным огнём, кустились светлые брови* [9, с. 212]. В этом описании нет никакой симпатии, всё сделано, чтобы вызвать антипатию к персонажу. И после этого первого описания важное замечание: *Он был прусский аристократ, надменный и властный* [9, с. 212]. Причем ни разу в тексте этот капитан не назван по имени. Это – военный манекен, бесчувственный человек, винтик прусской военной машины, целиком сосредоточенный на себе и на том, чтобы его денщик и подчиненные ему солдаты относились к нему с трепетом, страхом, чтобы он постоянно мог ощущать в них отсутствие какого бы то ни было сопротивления: внутреннего, морального, не говоря уже о физическом. *Власть над ними /солдатами/ доставляла ему удовольствие* [9, с. 224]. Через весь рассказ лексические средства, выбираемые автором, должны усилить и закрепить негативное восприятие читателем не конкретного человека, а прусского офицера: *надменный и властный, испеляющая улыбка, с ещё*

более враждебными и раздраженными глазами, войдя в раж, превращался в сущего дьявола и т.п.

Стремясь более выпукло представить фигуру этого прусского аристократа, автор рисует портрет его денщика, молодого парня из деревни. *В парне была какая-то свобода и самодостаточность, в его движениях – нечто такое, что вызывало настороженность пруссака* [9, с. 213]. Денщик никак не может угодить своему командиру, так как в нём постоянно проскальзывают какие-то личные побуждения, стремления, т.е. обнаруживаются обычные человеческие черты. Офицер не может превратить его в послушный автомат и поэтому начинает издеваться над ним. *Под воздействием натуры молодого солдата закоснелый порядок, достигнутый офицером с помощью дисциплины, пошатнулся, в нём пробудился человек. <...> Но он был аристократ, с узкими, изящными руками и изысканными движениями, и в его намерения не входило допускать, чтобы кто-то бередил его внутреннее «я». Человек страстного темперамента, он неизменно держал себя в узде. ... Он <...> твёрдо хранил верность идее Службы* [9, с. 214]. Капитан старается унижить денщика, запрещает ему идти на свидание с девушкой и вмешивается в его личные дела. Он не только морально унижает и оскорбляет своего подчиненного, но издевается над ним и физически: наносит ему удары по верхней части ног – настолько мучительные, что тому больно ходить. К тому же офицер уже не молодой, *лет сорока, с сединой на висках*, а денщик молод, и этот факт еще больше усугубляет конфликт: офицер старается унижить молодого человека, ибо ему претит жизненная сила и привлекательность денщика. Офицер посылает его достать пиво и пьет кружку за кружкой, заставляя денщика вновь наполнять кружки. Напившись, офицер падает на землю, и денщик убивает его, а затем уходит. Когда денщика находят, то все с ужасом смотрят на его раны.

Трогательна концовка рассказа. Смерть соединила офицера и денщика навсегда. В мертвецкой их обнаженные тела лежали на соседних столах: *один – тонкий и стройный – застыл в позе строгого покоя, другой, казалось, вот-вот вновь воспрянет ото сна к жизни – такой молодой и ничего не познавший* [9, с. 234].

Обратимся к заглавию рассказа, с которого начинается знакомство с текстом и потому имеющего абсолютно сильную позицию в нем. Вообще, заглавие, *во-первых*, соотносит сам текст с его художественным миром: главными героями, временем действия, основными пространственными координатами и др. *Во-вторых*, заглавие выражает авторское ви-

дение изображаемых ситуаций, событий и пр., реализует его замысел как целостность. Заглавие художественного текста в этом случае есть не что иное, как первая интерпретация произведения, причем интерпретация, предлагаемая самим автором. В *В-третьих*, заглавие устанавливает контакт с адресатом текста и предполагает его творческое сопереживание и оценку. В заглавии данного рассказа два важных концепта: «пруссский» и «офицер». Первый даёт нам отсылку к национальному, второй к армии, социальному институту. Но почему именно это словосочетание вынесено в заглавие, ведь суть сюжета в сложных да в общем-то трагических взаимоотношениях капитана со своим денщиком.

Концепт «пруссский» мы считаем в этом заголовке ведущим, так как именно он несёт основную смысловую нагрузку. Какие ассоциации сложились вокруг него? До середины XVIII в. «пруссский» относилось к немецкому населению Бранденбургского курфюршества, а позже королевства Пруссии, а также означало провинциальный в самом негативном смысле, т.е. отдалённый от истоков прогресса, культуры, вторичный. С середины XVIII в., когда прусское королевство усилилось и стало активным участником европейской политики, стремящимся подчинить себе остальные немецкие государства, восприятие концепта «пруссский» связывается с понятиями дисциплины, армейской муштры, войны. После создания в 1871 г. под эгидой Пруссии Германской империи, к понятию «пруссский» добавляется смысл «имперский». Империя унаследовала и усугубила прусское стремление к военной экспансии, к построению иерархического, основанного на военной дисциплине государства, в котором взращивается идея национального превосходства (пруссский дух). Несомненно, что накануне мировой войны 1914–1918 гг. концепт «пруссский» в Великобритании (как и во Франции, России) воспринимался сквозь призму вызревающего военного конфликта в Европе. Концепт «офицер» лишь дополняет вышеуказанные смыслы.

Вот почему, как нам кажется, Д.Г. Лоуренс не стал отстаивать первоначальное название рассказа («Честь и оружие») и не вернулся к нему при последующих переизданиях этого произведения. Стоит думать, что автор посчитал заголовок более удачным для выражения своей авторской концепции. Однако именно этот заголовок обозначает национальный стереотип как автора, так и его читателей. Важно и то, что наименование «пруссак» автор использует исключительно в отношении офицера. Денщика писатель нигде так не называет, хотя нет и указаний, что офицер и его подчинённый представители разных народов.

Из сказанного следуют два обстоятельства: 1) «прусский» здесь значит несколько больше, чем национальное наименование; 2) в рассказе обнаруживается лоуренсовская бинарная логика, лежащая в основе его авторского мифосознания. Офицер и его денщик максимально противопоставлены: внешне, по возрасту, по характеру и темпераменту, прочим личностным качествам, наконец, по служебному и социальному статусу. Это некие символы противоположных начал. Неслучайно они лишены личных имён. Если внешность офицера ещё при жизни придавала ему *вид человека, который борется с жизнью* [9, с. 212], то денщик даже в морге, *казалось, вот-вот вновь воспрянет ото сна к жизни* [9, с. 234]. Если офицер, несмотря на страстный темперамент, научился *держаться в узде, сохраняя закоснелый порядок, достигнутый с помощью дисциплины* [9, с. 214], то в денщике *была какая-то свобода*, его не смогла сковать никакая *армейская муштра* [9, с. 215]. Исходя из свойств бинарной оппозиции, в основе которой альтернативное, поляризирующее, оперирующее жесткими антитезами мышление, офицер *не находил покоя в отсутствие солдата, а в его присутствии испепелял его своим истерзанным взглядом* [9, с. 215].

Итак, в рассмотренном тексте намеренно акцентируется национальный стереотип, что выполняет характеризующую персонажа роль. «Прусский офицер» должен вызывать у читателей устойчивое негативное восприятие, неся в себе стереотипный образ прусской военщины – несвободной и консервативной, склонной к иерархии и построенной на ней порядке (Ordnung), подкрепляемой строгой дисциплиной и муштрой, к предпочтению внешнего над внутренним, формы на содержани-ем. И, хотя оба персонажа погибают, создаётся впечатление, что жизненная сила и несокрушимость денщика одержала верх.

Список литературы

1. Философский энциклопедический словарь / Под ред. Л.Ф. Ильичёва, П.Н. Федосеева, С.М. Ковалёва, В.Г. Панова. М.: Сов. Энциклопедия, 1983. 840 с.
2. Немов Р.С. Психология. Словарь-справочник. В 2 частях. М.: ВЛАДОС-ПРЕСС, 2003. 352 с.
3. Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English / A.S. Hornby, Oxford, [U.K.]: Oxford University Press, 2000. xii, 1539 p.
4. Duden Deutsches Universalwörterbuch A-Z, neue Rechtschreibung. Gebundene Ausgabe – 3 neu bearbeitete und erweiterte Auflage – Mannheim: Bibliographisches Institut, 1996. 1816 S.
5. Гудков В.П. Стереотип России и русских в сербской литературе // Вестник Московского Университета. Серия 9. Филология. 2001. № 2. С. 20-24.

6. Крысько В.Г. Социальная психология в схемах и комментариях: учеб. пособ. СПб.: Питер, 2003. 286 с.
7. Елизарова Г.В. Культура и обучение иностранным языкам. СПб.: КАРО, 2005. 352 с.
8. Сорокина Н.В. Национальный стереотип как междисциплинарная проблема. Гуманитарный вектор. Серия: Педагогика, психология. 2011. №1.
9. Лоуренс Д.Г. Прусский офицер // В кн.: Лоуренс Д.Г. Тень в розовом саду. М.: Вагриус, 2006. С. 211 – 234.

NATIONAL CHARACTER STEREOTYPE IN D. H. LAWRENCE'S STORY "THE PRUSSIAN OFFICER"

V. I. Kravchenko

The article deals with the phenomenon of the national stereotype, and the author specifies its basic parameters, based on the analysis of definitions of the national stereotype; It is concerned with the connection between the national stereotype and the national cultural code. The national stereotype is formed as a result of biased misperception of worldview and behavior of a particular nation, historically conditioned by its "cultural code" (or "mentality"). The author analyzes D.H. Lawrence's story "The Prussian officer" in terms of the phenomenon of national character stereotypes. D. H. Lawrence creates a stereotype of the Prussian officers, one of the cogs of the Prussian military machine who completely focused on "the idea of the Service". In the considered text the national stereotype deliberately emphasizes so that characterizes the character performs the role it executes the characterization. The "Prussian officer" should cause readers sustained negative perception, carrying the stereotypical image of the Prussian militarism.

Keywords: national stereotypes, national cultural code.

4.7. АНГЛИЙСКИЙ КУЛЬТУРНЫЙ КОД В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ КОМПТОНА МАККЕНЗИ

© *Л. В. Савегина*

Цель раздела – рассмотреть, как в раннем творчестве Комптона Маккензи воплощается английский культурный код, сформированный в эпоху викторианства на основе триады категорий «дом – религия – нация», изучить его трансформацию в романах «Бегство влюблённых», «Карнавал», «Зловещая улица», «Гай и Полина» (цикл «Театра молодости»). По итогам анализа сделаны выводы о том, что в цикле получает развитие тема деградации семьи, разрушения дома как воплощение неблагополучия английского мира в целом, переосмыслиется роль религии и церкви, предлагается модель католицизма как способ выхода за пределы национальной ограниченности, происходит пересмотр национальных

идеалов (кодекса джентльмена, имперских амбиций), ставится под сомнение справедливость социального устройства. Использовались сравнительно-исторический и типологический методы исследования.

Ключевые слова: Комптон Маккензи, «Театр молодости», дом, семья, религия, церковь, нация, империя.

В эпоху викторианства в культурный код британцев, переживающих активный процесс самоидентификации как нации имперской, встраивается триада взаимозависимых и взаимообусловленных категорий «дом – религия – нация» (Home – Religion – Nation). Британия, а точнее Англия, осознает себя прежде всего как *domestic nation*⁶ (нация семейного очага). Американская исследовательница Тереза Трейвер по этому поводу пишет: «Victorian constructions of English national identity and domesticity were always mutually constitutive, as domesticity was understood to be one of the identifying markers of –Englishness,» while the home served as a microcosm of the nation» [1, с. 8] (Здесь и далее перевод наш – *Л. С.*: «Викторианские конструкции английской национальной идентичности и домашности всегда были взаимообразующими, поскольку домашность понималась как один из определяющих маркеров «английскости», в то время как дом служил микрокосмом нации»).

Представления о том, на каких принципах должна строиться нация, зачастую опирались на семейную модель. Среди самых распространённых идей – трактовка семьи как строительного материала, лежащего в основании национального фундамента: «<...> the family was a kind of building block on which the national community rested» [1, с. 6] («<...> семья была чем-то вроде строительного блока, на котором держалась национальная община»). Поэтому покушение на семейные основы воспринималось викторианцами как угроза самой нации. Одной из таких угроз стало распространение католицизма, связанное с деятельностью Джона Генри Ньюмена и его последователей.

Протестантство было важной частью английской национальной идентичности, поскольку в протестантской культуре дом и семья считались одной из важнейших ценностей земной жизни. Католицизм подрывал основы семейной идеологии в силу того, что ставил авторитет церкви выше семейных ценностей, а также практиковал монашество и целибат: «In the anti-Catholic imagination, the infiltration of Catholics or crypto-Catholics into the Protestant home did not merely threaten the nation by analogy, but by assaulting it at the level of its (presumed) foundations» [1, с. 6] («В антикатолическом представлении проникновение католиков

или крипто-католиков в протестантский дом не просто угрожало нации по аналогии, но атаковало её на уровне (предполагаемых) основ»).

Концепты «дом – религия – нация» как основа национальной идеологии в ходе их становления даже современниками не воспринимаются как нечто безусловное (см.: Теккерей, Треллоп, Дж. Элиот, Мередит), не говоря уже об антивикторианском бунте конца XIX столетия, когда наступление идёт и на семью, и на англиканство, и в целом на систему викторианских нравственных ценностей (например, Батлер, Гарди, Уайльд). Тем не менее, в поствикторианскую эпоху тематика и проблематика художественных произведений в значительной мере возвращаются в рамках круга «дом – религия – нация», хотя и претерпевают существенную трансформацию. Например, образы дома и семьи на рубеже веков зачастую перестают быть воплощением уюта и убежища от одиночества, приобретая черты разлада и дисгармонии, которыми отмечен внешний мир (Гарди, Голсуорси).

Рост интереса к католицизму в кругах английской интеллигенции был обусловлен рядом факторов. Во-первых, это было возвращение к первоистокам христианства, во-вторых, способом трансформации национальной идентичности и выхода за пределы национальной ограниченности, в-третьих, реакцией на повсеместное распространения прагматизма и утилитаризма. Разочарование в викторианской системе ценностей привело многих представителей английской культуры в католическую веру. Среди известных писателей, в разное время принявших католичество, – Обри Бёрдсли (1897), Гилберт Кит Честертон (1922), Грэм Грин (1926), Ивлин Во (1930). Менее известно у нас имя Комптона Маккензи, перешедшего в католичество в 1914 году.

Переосмысление важнейших концептов национального кода найдет отражение в раннем творчестве Комптона Маккензи (1883–1972). Писатель вошёл в английскую литературу в 1910-е годы с романами «Бегство влюбленных» (1911), «Карнавал» (1912), «Зловещая улица» (1913, 1914), «Гай и Полина» (1915) и др., составившими затем цикл «Театр молодости». Лейтмотивы цикла обозначены в самом его названии: это молодость и игра-театрализация. Молодость в этих произведениях коррелирует с такими категориями, как природа – творчество – любовь, при этом творчество предстает как высшая форма игры, а любовь – как главное трагическое действо в «театре» юношеских страстей. Но если молодость и игра – темы транснациональные и вневременные, интерес к проблемам семьи и дома, религии и церкви, нации и империи органично вписывают творчество писателя в контекст английской культуры рубе-

жа XIX–XX веков. В творчестве Комптона Маккензи получила развитие тема разрушения семьи и дома как знак общего неблагополучия английского мира, переосмысление роли религии и церкви, национальных идеалов и социального устройства.

Среди маркеров упадка семьи в его романах – полное или частичное сиротство героя, деградация отца как главы семьи либо умаление его авторитета. Эти темы достаточно отчётливо прозвучали уже в первом романе Маккензи «Бегство влюблённых» («*The Passionate Elopement*»). События произведения разворачиваются в начале XVIII века на водном курорте Кёртен Веллс (*Curtain Wells*), прототипом которого послужил знаменитый Бат. Хотя действие отнесено в прошлое, роман вряд ли можно назвать историческим, так как в основе освоения художественной действительности лежит не принцип историзма, а принцип стилизации. «Бегство влюблённых» – роман-пастиш, обыгрывающий как стиль английского просветительского романа, так и пасторали в манере рококо.

Чарльз Лавли, главный герой «Бегства влюблённых» лишён и дома, и семьи. Он живёт в пансионе курортного городка Кёртен Веллс, предаваясь традиционным развлечениям аристократической молодежи своего времени (карты, петушиные бои, балы, рауты, маскарады и др.) и не особо задумываясь о перспективах своей жизни. Его воспоминания о детстве исполнены драматизма: пьющий отец, проигравший состояние матери в карты, ранняя смерть матери, затем скитания с отцом и жизнь на карточные выигрыши. Оставшись полным сиротой после смерти родителя, Чарльз перенимает по наследству его страсть к вину и картам. В романе разыгрывается драматическая история любви героя к Филлиде Кортин, которая предпочла Чарльзу другого, Фрэнсиса Вернона, не зная о том, что последний – карточный шулер, мошенник и человек с криминальными связями. Вмешательство Чарльза в судьбу Филлиды, когда она решает бежать с Верноном, и убийство того на дуэли не приносят героям счастья. Чарльз понимает, что Филлида искренне любила Вернона, и, спасши её честь, он обрёл героиню на пожизненное одиночество. В наказание он приговаривает к одиночеству и себя. И хотя в финале Чарльз обретает некое подобие семьи – он примиряется с дядей, Джорджем Репингтоном, и с ранее покровительствовавшим ему Бо Рипплом, распорядителем курорта Кёртен Веллс, – завершается роман описанием жизни трёх холостяков, которые нашли себя в дружбе и заботах друг о друге.

За семейной и любовной трагедией Филлиды Кортин, главной героини этого произведения, «проглядывает» сюжетная интрига из «Кларис-

сы Гарлоу», связанная с темами одиночества и непонимания, любви и предательства. Как и Кларисса (которая, как становится известно в ходе повествования, приходится героине «Бегства» кузиной), Филлида – не любимая дочь. О покойном отце героиня вспоминает с теплотой, но при живой матери она чувствует себя сиротой, поскольку вызывает у вдовы Кортин лишь раздражение и своей свежестью (напоминая матери об ушедшей молодости), и тем, что, по завещанию супруга, в случае замужества дочери вдова Кортин потеряет своё состояние: *The presence of Phyllida made her mother's blood so much rennet. Conversation became mere curds and whey* [2, с. 77] (Здесь и далее перевод наш – Л. С.: *Присутствие Филлиды превращало кровь её матери в сычужный фермент. Разговор становился ну просто творогом и сывороткой*). Решение Филлиды бежать с Верноном обусловлено прежде всего отсутствием любви и взаимопонимания в отношениях с матерью.

Мотив несостоятельности отца как главы семьи и источника семейной дисгармонии, заявленный в «Бегстве влюблённых», получил дальнейшее развитие в следующем романе Маккензи, «Карнавал» («*Carnival*»). Здесь действие перенесено в современность, и в роли главной героини предстает девушка из социальных низов, из среды лондонских кокни, Дженни Пёрл, решившая стать балериной. Дженни также растёт в атмосфере семейной дисгармонии. Мать Дженни, миссис Рэйберн, испытывает презрение к своему мужу, обусловленное вовсе не тем, что он изначально занимал низшую социальную ступень по сравнению с ней. Не уважение вызвано человеческой никчемностью супруга, поскольку тот не интересуется жизнью жены и своих детей, не имеет никаких стремлений и интересов, кроме одного – посещения бара, где он и находился в момент рождения Дженни. Дети Рэйбернов в дальнейшем разделят презрение, испытываемое матерью к их отцу. Это окажет негативное воздействие на судьбу сестёр: неудачно сложится семейная жизнь Иди, старшей сестры, трагически закончится замужество Дженни, младшая Мэй, будучи инвалидом от рождения, не создаст семьи вовсе.

Однако и отношения Дженни с матерью развиваются как острейший «конфликт отцов и детей». *It doesn't always do to show one's feelings (Не всегда следует показывать свои чувства)* [3, с. 45], – эта фраза миссис Рэйберн многое объясняет в отношениях матери и дочери. Характерная для викторианства дозировка внешнего выражения чувств, недопустимость обсуждения интимных тем, невозможность настоящей психологической близости приводят к драматическим последствиям. В результате миссис Рэйберн подозревает дочь в грехопадении, которого та не

совершала, и это постепенно сводит её с ума. Дженни, в свою очередь, страдает вдвойне: она не может согласиться на унижительное положение содержанки, которое ей предлагает Морис Эйвери, но её оскорбляет и то, что мать считает это свершившимся фактом. Миссис Рэйберн умирает, так и не узнав, как дорога она была дочери.

Смерть матери, с одной стороны, освобождает Дженни, снимая с неё всякие моральные обязательства, с другой – обрекает на полное одиночество. Морис, не дождавшись согласия Дженни, бросает её, устав от её мелкобуржуазной респектабельности (*washy respectability* [3, с. 133]). Оказавшись в безвыходном положении (отец отказывается содержать дочерей), Дженни принимает предложение фермера Закэри Трухеллы и, забрав Мэй, уезжает с мужем в Корнуолл. Однако брак лондонской балерины и корнуольского фермера оказывается несчастливым. Закэри всячески пытается ограничить как внешнюю свободу Дженни, шпиона за ней, так и внутреннюю, заставляя её ходить в церковь. Он с недоверием относится к старым друзьям Дженни, приезжающим её навестить. И когда к Дженни приезжает раскаявшийся Морис, чтобы уговорить её вернуться, Закэри стреляет в неё из ружья.

Тема религии и церкви, совершенно не прозвучавшая в «Бегстве влюблённых», впервые заявлена в романе «Карнавал», причем в отчётливо негативном контексте. В начале романа это появление в доме Рэйбернов трёх тёток матери, старых дев мисс Хорнер, которым был послан некий знак, что они должны взять Дженни на воспитание в строгости и любви к богу. Отказ племянницы отдать дочь их оскорбляет, и они, как злые феи из сказки, пророчат девочке злую судьбу: *Your daughter will go by ways you know not of; she will be lost in the mazes of destruction, she will fall in the pit of sin* [3, с. 81] (*Твоя дочь пойдёт дорогами неизведанными, она заблудится на путях гибельных, она падёт в бездну греха*).

Избавленная в детстве от религиозного воспитания, в конце жизни Дженни оказывается замужем за религиозным фанатиком, который, считая её великой грешницей, считает себя вправе лишить её жизни.

Более заметную роль тема религии и церкви играет в следующем романе, «Зловещая улица» («*Sinister Street*»), считающимся лучшим произведением раннего творчества Маккензи. Это типичный роман воспитания, где в центре – психологическое, нравственное и социальное становление Майкла Фэйна, молодого человека из привилегированной среды.

Эволюция героя прослеживается на протяжении четырех книг романа. Первая книга, «Темница» («*The Prison House*»), повествует о несчастливом детстве Майкла. Хотя мальчик и живёт в большом доме, в окружении не-

сколько слуг, он лишён родительской любви. Мать навещает его с сестрой лишь несколько раз в год. Постоянное отсутствие матери, причин которого Майкл не понимает, причиняет ему огромные страдания, тем более что отца он не знает вовсе. Воспитанием Майкла и Стеллы занимается няня, не отличающаяся особой добротой. Ребёнка одолевают многочисленные страхи, он чувствует себя одиноким, покинутым и глубоко несчастным.

Вторая книга, «Классическое образование» («*Classic Education*»), посвящена годам отрочества героя. Это период обучения в средней школе, появления первых друзей и новых привязанностей, обретение определенной гармонии с миром. С приходом гувернантки мисс Картью, ставшей не только воспитателем, но и другом Майкла, у героя впервые появляется ощущения дома как территории заботы и защищённости. Затем в доме поселяется и мать, миссис Фэйн, ранее постоянно отсутствовавшая. Однако теперь в её присутствии Майкл уже не нуждается так сильно, как раньше, поскольку за предшествующие годы он привык обходиться без материнской любви. Майкл по-прежнему ничего не знает о своём отце, поскольку миссис Фэйн старательно избегает расспросов на эту тему. Лишь в конце второй книги становится известно, что Майкл и Стелла – незаконнорождённые дети лорда Сэксби, и, решив жить с детьми, миссис Фэйн по сути пожертвовала своей любовью к нему. Об этом уже подросшим 18-летнему Майклу и 16-летней Стелле мать рассказывает сама, узнав о смерти графа Сэксби в Южной Африке на англо-бурской войне. Отсутствие отца в их жизни миссис Фэйн объясняет тем обстоятельством, что леди Сэксби не согласилась на официальный развод, и у лорда Сэксби не было возможности дать детям свое имя: *He was always so good and patient, when I begged him not to see you both. That was his greatest sorrow. But it wouldn't have been fair to you, dear children. You must not blame me for that. I knew it was better that you should be brought up in ignorance* [4, с. 355] (*Он был всегда так добр и терпелив, когда я уговаривала его не встречаться с вами. Это было для него самым большим огорчением. Но это было бы нечестно по отношению к вам, дорогие дети. Вы не должны осуждать меня за это. Я знала, что вам лучше расти в неведении*).

С викторианской точки зрения, миссис Фэйн – падшая женщина, и Майкл всё же испытывает поначалу приступ стыда (*pained sensation of shamefulness* [4, 354]). Однако, осознав, от какого бремени мать избавила его в детстве и как достойно все эти годы держалась, Майкл вновь возвращается к тому восхищению и уважению, которое мать всегда вызвала у него.

Незаконнорождённость не окажет особого влияния на социальный статус героя, тайна происхождения, скорее, окутывает образ романтическим флёром, но всё же Майкл растёт, испытывая недостаток отцовской заботы, и многие его подростковые метания связаны с поисками замены отцу. С потребностью в наставнике, в моральном авторитете, в объекте для подражания связан и пробудившийся в нём интерес к церкви, удивляющий самого героя: *In the days of Nurse he had hated it. In the days of miss Carthew had only found it endurable. <...> Now religion should be an adventure* [4, с. 170]. (*В те времена, когда он жил с Няней, он ненавидел её [церковь]. При мисс Картью это было сносно. <...> Теперь религия должна была стать приключением*). Однако Майкла привлекает только Высокая церковь, с её пышными церемониями, богатым убранством и ароматом фимиама, то есть интерес этот – ещё и эстетического свойства. Религия становится важным фактором духовной эволюции героя. Постепенно поверхностное увлечение обрядовой стороной сменяется более глубоким интересом к своему внутреннему миру и нравственной природе человеческих поступков. В жизни Майкла появляется целый ряд священников-наставников, выполняющих во многом отцовские функции, например, отец Вайнер (*vine* – виноградная лоза, имя *Viner* явно отсылает к библейской традиции, где человечество ассоциируется с виноградарем, а Бог с виноградарем).

Годы учёбы в школе – это и первое постижение героем категорий нации и империи, начало процесса социальной и национальной самоидентификации. Майкл сознает свою принадлежность к высшему социальному сословию, он гордится тем, что он джентльмен. Начало англо-бурской войны, увлечённость патриотическими настроениями рождает поначалу и гордость за то, что он англичанин и гражданин великой империи: *<...> for three months at least Michael shared in the febrile elation and arrogance and complacent outlook of the average Englishmen* [4, с. 248] (*<...> в течение трёх месяцев, по меньшей мере, Майкл разделял лихорадочный восторг, высокомерие и самодовольство среднего англичанина*). Однако постепенно у героя возникают сомнения в праведности этой войны, а взлёт национализма и шовинизма вызывает отвращение: *<...> Michael began to wonder whether war conducted by a democracy had ever been much more than a circus for the populace* [4, с. 252] (*<...> Майкл начал задаваться вопросом, а не является ли война, ведомая демократией, всего лишь цирком для толпы*).

Сомнение в идеалах нации, а вместе с ними и в религии, которая не даёт ответов на все его вопросы, приводит героя к необходимости само-

стоятельного исследования широкого мира в третьей («Дремлющие шпили» («*Dreaming Spires*»)), и четвертой («Романтическое воспитание» («*Romantic Education*»)) книгах. Поначалу это университет, затем мир театра и богемы, потом низших социальных слоёв. Изучив бытование разных сословий английского общества, Майкл открыл для себя вопиющее неблагополучие жизни. Он отказывается принимать самодовольство своего привилегированного класса, стремление замкнуться в собственных границах, нежелание замечать обилие «зловещих» улиц. Поиск новой этической модели поведения приводит героя к отрицанию кодекса джентльмена и замене его кодексом Дон Кихота, чей образ становится психологической параллелью Фэйна, оттеняющей романтический характер его бунта против бездушной и пошлой действительности. Идея преодоления сословных границ толкает его на совершение безрассудных, с точки зрения буржуазной морали, поступков: он хочет жениться на актрисе Лили Хэйден, девушке не его круга. И лишь предательство Лили, нарушение ею моральных принципов, делает этот брак невозможным.

В финале «Зловещей улицы» звучит тема утраты иллюзий, достаточно характерная для романа воспитания. Разочаровавшись во всём и вся, Майкл приезжает в Рим, чтобы на фоне его древних руин осознать всю мелочность своих трагедий. Герой решает принять католичество и стать священником. Таким образом, в своей эволюции Майкл Фэйн движется в сторону внесословного и транснационального. По сути, в «Зловещей улице» довольно отчетливо выступает установка на трансформацию основных категорий национального кода.

Следующий роман Маккензи, «Гай и Полина» (1915), разительно контрастирует с предыдущим. После «Зловещей улицы» с её эпическим размахом, «Гай и Полина» – своего рода пасторальная интерлюдия, лирическая история любви.

Сюжетное действие здесь практически лишено событийности. Гай Хейзелвуд, друг Майкла Фэйна, только что закончивший Оксфорд, отказывается от перспективной дипломатической карьеры и уезжает в деревню, чтобы посвятить себя поэзии и вписать своё имя в ряд выдающихся английских поэтов. При этом отцу Гая, школьному учителю, мотивация такого поступка представляется неубедительной: Хейзелвуд-старший считает, что заниматься творчеством следует в свободное от основной работы время: *I am the last person to underestimate the value of the poetry, but as a livelihood it seems to me as little to be relied upon as the weather* [5, с. 12] (*Я – последний человек, кто способен умалить цен-*

ность поэзии, но в качестве источника средств к существованию она кажется мне столь же ненадёжной, как и погода).

Действие романа разворачивается в Оксфордшире, в окрестностях городка *Wychford*, в названии которого сложно не услышать «колдовские» ассоциации из-за созвучия с английским *'witch'* – колдунья, чародейка, чаровница. События сосредоточены в двух поместьях – Плэшез Мид (*Plashers Mead*), старинном доме елизаветинской эпохи, который арендует Гай Хейзелвуд, и расположенной по соседству усадьбе приходского священника, – *Rectory*, где проживает пастор Грей, его жена и три очаровательных дочери – Моника, Маргарет и Полина. Познакомившись с семьёй пастора, Гай влюбляется в его младшую дочь Полину. Развитие взаимоотношений героев – от зарождения их любви до разрыва помолвки – и составляет фабулу романа.

Плэшез Мид – поместье с поэтическим названием – старинное здание постройки 1590-го года, настолько срослось с окружающим пейзажем, что стало его органичной частью, напоминая обнажившуюся породу (*<...> the house displayed itself as much an integral part of the landscape as an outcrop of stone* [5, с. 15]). Этот древний дом и окружающий его старый сад вызывают восхищение Гая своим противостоянием времени. Несмотря на несколько столетий существования, дом прекрасно сохранился, он терпел разных хозяев, но всегда оставался самим собой. Гай прекрасно понимает, что если завтра он и его экономка мисс Пизи отсюда исчезнут, дом легко приспособится к новым жильцам: *There was nothing wrong with the house: such breeding would survive any occupation it might be called upon to tolerate* [5, с. 43] (*С домом всё было в порядке: с такой родословной он переживёт любое вторжение, которую будет призван терпеть*). Плэшез Мид выступает своего рода моделью, матрицей национальной английской усадьбы, демонстрируя два важнейших качества национального характера: достоинство и стойкость. Для Гая Плэшез Мид – место уединения и вдохновения. Здесь он чувствует связь с английской историей, культурой и поэтической традицией и надеется создавать поэзию, которая прославит его имя. С другой стороны, Гай пытается организовать в Плэшез Мид некое подобие уютного английского дома, поэтому уделяет такое внимание декорированию и меблировке комнат. Потребность эта связана с тем, что у Гая в сущности нет ни дома, ни полноценной семьи. Обожающая его мать умерла, понимания у отца он не находит.

Гай прекрасно осознает отличие Плэшез Мид от пасторского дома: дом без Греев невозможен, он целиком их создание: *<...> so essentially*

did the Rectory seem their creation that already it was unimaginable to Guy apart from them [5, с. 43] (<...> настолько существенно пасторский дом казался их созданием, что Гай уже просто не мог представить дом отдельно от них). Иными словами, дом Греев – настоящий семейный дом, его ценность – в самих людях, в тех отношениях, которые они создали, в атмосфере любви, заботы, участия и толерантности, которая царит в доме.

Гай настолько очарован семьёй Греев, что сравнивает впечатление от первого посещения с тем, будто ему дали заглянуть в удивительную книгу с каким-то волшебным представлением о жизни (*an almost magical representation of life* [5, с. 42]). Но то, что кажется Гаю восхитительным, для местных обывателей – Брайдона и Уилшера, сыновей доктора и юриста, – *Queer family* (*Странная семья*) [5, с. 52]. Станным им кажется прежде всего обращение Греев со временем. Придя к ним на званый ужин и прождав хозяев в гостиной более четверти часа, один из них замечает: *Always like this, <...>. Absolutely no notion of time* [5, с. 51] (*Всегда вот так, <...>. Совершенно никакого понятия о времени*).

Можно было бы счесть Греев идеальной викторианской семьёй, наконец-то появившейся на страницах романов Маккензи, но их пренебрежение временем, сумбурный образ жизни, нерациональность, подтачивают как раз сугубо национальные английские черты: пунктуальность, строго заведённый распорядок английского дома, прагматизм. И это не единственная странность Греев. Еще только сойдя с поезда, Гай выслушивает сплетни возницы о том, что пастор «водится с папой». В дальнейшем в ходе повествования становится понятно, что семья поддерживает Высокую церковь и практикует почти католический ритуал: в частности, Моника, старшая дочь пастора, полностью вытесняет из службы протестантские песнопения и заменяет их католическим хоралом.

Странности связаны и с самим пастором Греем, но это, скорее, чудачество в диккенсовском духе. Любопытно, что он практически не показан в церкви. Для пастора главная страсть в жизни – его сад: он всецело поглощен садовыми работами, разговорами о редких и диковинных цветах, которые он успешно культивирует, выведением новых видов, войной со своим садовником, посмевающим посадить такие вульгарные растения, как капуста и т.д. О цветах он говорит, как о людях, в отношении ко всему, что не принадлежит к цветам, демонстрирует лёгкую насмешку (*faint mockery*). Фактически, пастор Грей представлен в ипостаси садовника (образ нагружен библейскими ассоциациями: в Библии сам

Господь уподобляется садовнику). Характерно, что дочери пастора тоже похожи на цветы: Полина – на дикую розу, Маргарет – на лилию и т.д. Показательно, что гостиная сестёр сохранила название *nursery* – это не только ‘детская’, но также и ‘питомник’.

Вызывает множественные ассоциации и мотив трех сестёр. «Сестринская» тема кровно связана с актуальной на рубеже веков проблематикой дома и семьи, места женщины в мире (см. «Три сестры» Чехова, «Дом, где разбиваются сердца» Шоу, «Сестра Кэрри» Драйзера). И сестрам Грей тоже приходится решать достаточно серьезные проблемы: выходить ли замуж, идти ли в монастырь либо же остаться навсегда в родительском доме, понять, что значит любить и можно ли стать женой поэта, который «должен быть всегда свободен».

Во-вторых, мотив отсылает к сказочной традиции, и тема сказки, зачарованности неоднократно напоминает о себе в романе: *spell, enchantment, sorcery, magic* (чары, волшебство, колдовство, магия) – этими словами часто описывается восприятие Гаем сестёр Грей. При первой встрече на фоне мистического лунного пейзажа они кажутся ему неземными существами, детьми самой Титании.

В образе трёх сестёр прочитываются и религиозные коннотации. Моника, старшая, самая сдержанная и холодная из сестёр, решив покинуть в финале романа родительский дом, идёт путём Веры: становится послушницей в одном из англиканских сестринств. Таким образом, она всё же пытается остаться в рамках сестринских отношений, правда, расширяя и трансформируя это понятие (скорее уже в духе католицизма).

Средняя сестра, Маргарет, с её чувственной красотой, словно сошедшая с полотен прерафаэлитов, осуществляет Надежду – влюблённого в нее Ричарда Форда, а также своих родных и становится его женой. Показательно, что Ричард, представлен как раз в неоромантическом (киплинговском) контексте строителя империи: он работает в Индии, где строит мосты, и своей деятельной натурой он противостоит и Гаю, пребывающему в пасторально-поэтическом бездействии, и бездельникам Брайдону и Уилшеру, интересующимся лишь рыбалкой и спортом.

Самая юная, импульсивная и порывистая Полина – само воплощение Любви: *I only want to live for love* (Я хочу жить ради любви) [5, с. 170]. Но именно ей придётся пережить разрушение любовных отношений, поначалу казавшихся безоблачными. Причины расставания влюблённых разнообразны и многочисленны: социальные условности и материальные затруднения, психологические проблемы (Гай заставляет Полину совершать предосудительные с её точки зрения поступки), духовные

(Гай – атеист, Полина – носительница искренней веры), нравственно-этические (Гай озвучивает доктрину свободы художника в вопросах любви, что станет последней каплей в накопившихся противоречиях, и Полина расторгнет помолвку).

В результате попытка Греев противостоять времени, законсервировать совершенство своего дома заканчивается поражением: с уходом старших сестёр дом уже никогда не будет прежним.

Для главного героя Плэшез Мид станет важным этапом эволюции. За два года жизни здесь Гаю придется узнать ряд важных вещей: что поэзия его слишком рассудочна и холодна, и великим поэтом он не станет; познать все стадии любовных переживаний и понять, что любовь – это огромная ответственность за другого человека, и даже неосторожное слово может разрушить отношения.

В сущности, Гай тоже терпит поражение в его противостоянии обыденности и времени – в финале романа он вдруг ощутил, что постарел. Окончание молодости означает конец творчества и любви, и Гай покидает Плэшез Мид, чтобы вернуться в обыденную жизнь. Ему опять предлагают работу в Македонии – то есть, он возвращается в ту же пространственную точку, откуда когда-то сбежал в пасторальную реальность.

Таким образом, в раннем творчестве Комптона Маккензи получила развитие тема деградации семьи и разрушения дома как воплощение неблагополучия английского мира в целом. Реализация темы связана с мотивами сиротства героев, деградации отца как главы семьи. Тема семейной дисгармонии воплощается и посредством конфликта «отцов и детей», связанного с неприятием идеалов другого поколения, отсутствием любви и взаимопонимания.

В романах цикла «Театр молодости» делается попытка осмыслить роль традиционной религии и церкви. Англиканство представлено преимущественно в негативном контексте как религия, способствующая национальной замкнутости и обособленности англичан, поддерживающая меркантильные и прагматические тенденции в обществе. Католицизм, а также Высокая церковь связаны с темами красоты и духовности, позиционируются как выход за пределы национальной ограниченности, как возвращение к исконным истокам христианства.

В раннем творчестве Комптона Маккензи также подвергаются пересмотру некоторые национальные идеалы (кодекса джентльмена, имперские амбиции), ставится под сомнение справедливость социального устройства. Героям Маккензи не свойственна самоуспокоенность пред-

ставителей привилегированного класса, они пребывают в активном поиске собственной этической модели поведения и смысла жизни.

В целом, можно отметить, что в романах Комптона Маккензи триада основополагающих категорий английского национального кода «дом – религия – нация» подвергается существенной трансформации, направление которой связано с движением в сторону внесловного и транснационального.

Список литературы

1. Traver, Teresa Huffman. “Have Not a Home:” Catholic Conversion and English Identity. A Dissertation Submitted to the Graduate School of the University of Notre Dame for the Degree of Doctor of Philosophy. Notre Dame, Indiana, 2007. 236 p. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://curate.nd.edu/downloads/1831cj84d00> (дата обращения 15.10.2015).
2. Mackenzie C. *The Passionate Elopement*. London: Martin Secker, 1911. 343 p.
3. Mackenzie C. *Carnival*. London: The Readers Library Publishing Company Ltd., 250 p.
4. Mackenzie C. *Sinister Street*. London: Penguin Books, 1992. 829 p.
5. Mackenzie C. *Guy and Pauline*. London: Martin Secker, 1915. 395 p.

THE ENGLISH CULTURAL CODE IN THE EARLY WORKS OF COMPTON MACKENZIE

L. V. Sapagina

The purpose of the article is to consider how the English cultural code formed in Victorian times on the basis of the triad “Home – Religion – Nation” have been implemented in the early works by Compton Mackenzie, to trace its transformation in his novels *The Passionate Elopement*, *Carnival*, *Sinister Street*, *Guy and Pauline* (“The Theatre of Youth”). The conclusions are made, that in the mentioned series of novels the themes of a family degradation, of a home decay have been developed as markers of the general ill-being of the English world. The role of religion and church has been revised too offering Catholicism as a means to overcome national limits. Some national ideals have been reconsidered as well (a gentleman’s code, imperial ambitions), the social structure justness has been questioned. Comparative and typological methods have been applied.

Keywords: Compton Mackenzie, “The Theatre of Youth”, home, family, religion, church, nation, Empire.

4.8. НЕМЦЫ, GESAMTKUNSTWERK И ПЕРВАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА В РОМАНЕ А.С. БАЙЕТТ «ДЕТСКАЯ КНИГА»: ВЗГЛЯД ИЗ ВЕЛИКОБРИТАНИИ

© Н.С. Бочкарева

Рассматривается отношение к немцам и немецкой культуре в Великобритании накануне Первой мировой войны, отраженное в романе современной английской писательницы А.С. Байетт «Детская книга» (2009). В центре внимания автора – анализ представленных в романе спектаклей: мюнхенского театра марионеток Ансельма Штерна (сказочные гротески Э.Т.А. Гофмана и др.) и «нового театра» Августа Штейнинга (волшебная стихия *Gesamtkunstwerk* Вагнера). Театральный экфрасис в контексте «языческого возрождения» рубежа XIX-XX вв. во многом предвосхищает и замещает описание военных событий в романе. Раскрывается противоречивое отношение Байетт к искусству и войне. Через образы Дороти (дочь Олив Уэллвуд и Ансельма Штерна) и Чарльза-Карла (сын Бэзила и Катарины Уэллвудов), чьи родители принадлежали к разным нациям (англичане и немцы), ставится проблема «своего» и «чужого», художника и филистера.

Ключевые слова: немцы, англичане, Первая мировая война, театр марионеток, языческое возрождение, имагология, А.С.Байетт.

Для европейцев XX столетия тема войны неизбежно связана с Германией. Современная английская писательница, лауреат Букеровской премии 1990 г. за роман «*Possession*» («Обладание» или «Одержимость»), Антония Сьюзан Байетт родилась в 1936 г. и принадлежит к поколению «детей войны»¹. Отголоски Второй мировой слышны в ее рассказах «*The Thing in the Forest*» («Существо в лесу») и «*The Pink Ribbon*» («Розовая лента»), обрамляющих сборник «*Little Black Book of Stories*» («Маленькая черная книга рассказов», 2003) и подчеркивающих его трагическое звучание [1]².

В повести «*Ragnarök: The End of the Gods*» («Рагнарек, или Гибель богов»), опубликованной в 2011 г., Байетт снова возвращается к своему военному детству: худенький ребенок во время эвакуации читает немецкое издание скандинавских сказок. Увлекаясь мифологическими героями и событиями, девочка предпочитает их христианским историям, которые казались ей скучными. Взрослая Байетт в послесловии противопоставляет немецкую христианскую интерпретацию Рагнарека, согласно которой после гибели богов наступает возрождение человечества, и скандинавскую версию, согласно которой Рагнарек – это конец

мира [2, p. 157–171]. Книга звучит как предупреждение: споря с христианством, Байетт по сути подтверждает библейское пророчество о конечности земной жизни человека и человечества, о том, что на войне победителей не бывает. Мифологические боги суть люди в их зверином облике, ими движут страсти, и любовь переходит в ненависть.

Роман «*The Children's Book*» («Детская книга»), опубликованный в 2009 году между «Черной книгой» и «Рагнареком», посвящен событиям до и во время Первой мировой войны [3], которая для современных англичан, по их собственным словам, не менее значима, чем Вторая. Особенно актуальной эта ситуация воспринимается на рубеже XX–XXI вв.

Как и другие романы Байетт, «Детская книга» начинается с точной даты – 19 июня 1895 г. и заканчивается в мае 1919 года. Она состоит из четырех частей: «Начала», «Золотой век», «Серебряный век» и «Свинцовый век». Событиям войны посвящена последняя, самая маленькая часть, но атмосфера предшествующих глав – ее несомненное преддверие.

Мирная жизнь семьи «сказочницы» Олив Уэллвуд заканчивается в «Серебряном веке» самоубийством сына Тома после театрального представления и «покушением» дочери Гедды на церковную утварь и Глостерский канделябр, с созерцания которого героями в галерее Альберта начинается роман (10)³. Эти два финала завершают две параллельные сюжетные линии, связанные с произведениями искусства: 1) английским возрождением причудливой майолики француза Бернара Палисси (1510–1590) с фигурками органического мира (жабами, головастиками и др.) (см. подробнее: [4]); 2) немецким театром марионеток, как и сказки Гофмана и музыка Вагнера, вдохновляющим героев на создание *Gesamtkunstwerk* наших дней.

Идея создания *нового произведения искусства* владеет главными героями романа: «горшечником» Филиппом и его учителем Бенедиктом Фладдом – с одной стороны; Олив, Августом Штейнингом и Ансельмом Штерном – с другой. Возникает впечатление, что именно «языческое возрождение»⁴, каковым предстает в романе атмосфера рубежа веков, предвещает Первую мировую войну. Братоубийственный характер этой войны подчеркивается родственными узами, связывающими семейства братьев Бэзила и Хамфри Уэллвудов с немцами. Жизнеутверждающий эпилог свидетельствует о победе человеческого над националистическим и в семье, и в искусстве.

Одним из мотивов романа, связанным с немецким искусством, становится *мотив куклы*. Через него отчасти раскрывается драматизм немецкого национального характера.

Два представления театра марионеток Ансельма Штерна (имя героя имплицитно восходит к «Золотому горшку» Э.Т.А. Гофмана), даются уже в начале романа во время праздника Летней ночи в Англии. Они предваряются подарком Ансельма детям – башмаком с тряпичными круглоголовыми куклами с немигающими глазами-бусинками и черными лакированными ящиками с куклами для постановки (66).

Другой режиссер – Август Штейнинг – объясняет отличие марионетки от перчаточной куклы: *они создания воздушные, которые едва касаются земли*. Генрих фон Клейст утверждал, «будто бы марионетка и Бог представляют собой две точки на окружности. Самые ранние марионетки – театр теней – символизировали присутствие богов» (105). Штейнинг подчеркивает связь между театром марионеток и языческим культом: *В Амстердаме я нашел несколько образчиков восточных кукол из театра теней [...] Этими куклами управляли специально обученные жрецы. Мы с герром Штерном изучили эти удивительные создания и внесли некоторые усовершенствования в его немецкие куклы* (105). В магических обрядах куклы нередко заменяли не только богов (идолы), но и людей (жертвы).

Каждое представление театра марионеток детально описано в романе, представляя собой театральный экфрасис в стиле модерн. Вот описание первого спектакля – немецкого варианта «Золушки»: *...Сцену под медленный бой барабана пересекал траурный кортеж: одетые в черное плакальщицы, несущие гроб, скорбный вдовец, чинная дочь в черном плаще, с затененным лицом [...] Марионетки были тонкой работы, с изящными фарфоровыми лицами, с настоящими человеческими волосами, затейливо убранными – заплетенными или скрученными, в шуршащих юбках тонкой работы – алых, сиреневых янтарных [...] Финальные сцены были отвратительно кровавы. Одна высокомерная сестра, все с тем же гордым лицом, по наущению матери взяла кухонный тесак, и хрясь! – отрубила себе большой палец. [...] Голубки слетели на паперть воркуя и напали на злых сестер, колотя их белыми крылышками по головам – головные уборы слетели, лица исчезли за мельтешением крыльев и вновь появились уже с кровавыми ямами вместо глаз* (71–74). Братья Гримм возводили собираемые ими сказки к древним мифам германского народа, которые в романе противопоставляются французским и английским сказкам своей жестокостью.

Вторая пьеса – по новелле «Песочный человечек» Гофмана – эксплицитно еще один источник поэтики театрального экфрасиса в романе Байетт. Кульминационный момент спектакля – кукла Олимпия, которую рвут на части отец и доктор Коппелиус: *Вдруг случилось ужасное: она разорвалась на куски у них в руках, и куски разлетелись по всей сцене – голова с развевающимися волосами взмыла вверх, тело, оцетинившись пружинами, отскочило вбок* (108). Описание спектакля прерывается реакцией зрителей: *Гедда захлопала в ладоши, а младенец-анархист заревел, и его пришлось успокаивать*. И опять без перехода конец сцены: *Натанаэль от горя лишился чувств». Гризельде представление понравилось: «Она ощущала, что в ином мире, внутри ящика, есть свобода, там все живее, красивее и ужаснее, чем в обыденной повседневности* (109). Парадоксальность восприятия спектакля обнаруживает гротеск не только на сцене, но и в жизни.

Дороти с недоверием относится к кукольному, дергающему за нити: *...любой контроль такого рода опасен, и ему следует противиться* (109). В Париже у картины Жана Вебера «*Les Fantoches*» («*Марионетки*») создатели спектакля рассуждают о взаимоотношениях между искусством и жизнью. По словам Августа Штейнинга, *воображаемое гораздо живее реального, но чтобы фигуры ожили, нужен художник*. Ансельм Штерн продолжает: *искусство живее жизни, но не всегда за это расплачивается художник* (371). Подразумевается, что жертвами часто становятся другие люди.

Следующие представления театра марионеток Ансельма Штерна происходят в Мюнхене, в здании самого театра. В «*Зеркальном саду (Spiegelgarten)* фрау Холле» все построено на свете и движении. Фасад театра напоминает декор Сецессиона: *Здание было высокое и мрачное. На дверных косяках и притоках были нарисованы руны, а на архитраве – яблоня в стиле югендитиль с золотыми и серебряными плодами [...] Все прошли по темному коридору прямо в заднюю часть дома, освещенную через витражное окно, на котором были еще руны – красноватого золота по белому – и медальон с изображением фигуры, охваченной пламенем* (503–504). По словам одного из героев, Ансельм Штерн – *важная фигура в культурной жизни Мюнхена», обедает с фон Штуком и Ленбахом, его работы обсуждают в «Югенде» и «Симплициссимусе». Кроме того, он «сочувствует анархистам и идеалистам* (371).

Пьеса «о деве Торе (*Thora*), ее Черве и его золотом ларце» обнаруживает вариации на темы скандинавской мифологии, немецкой роман-

тической литературы и английских фэнтези. Безупречное изящество формы, особенно очевидное в финале спектакля, когда Фрото (*Frotho*) побеждает дракона, не снимает парадоксальную жестокость содержания. Например: *дракон свернулся, как удав, вокруг самой девы Торы, и она задергалась от боли и страха [...] Рыцари входили туда – иные беспечно и весело, иные с легкой дрожью – и вылетали в виде кровавых кусков, которые описывали дугу, крутились и падали. Дети в зале радостно вопили* (506). Реакция маленьких зрителей, как и в предыдущих случаях, сливается с описанием спектакля и шокирует.

Ансельм Штерн *выглядел как одна из его собственных марионеток – кланялся с рассчитанной грацией, не улыбаясь, поднимая руки, жестом отдавая дань почета невидимой труппе за кулисами, как дирижер – оркестру* (507). Отношение художника к своим созданиям подтверждает внешнее впечатление и оживляет его: *Я полагаю, что мы все – осколки огромной души, что земля – единое живое существо и что глина, дерево, кетгут, из которого состоят эти куклы, – также форма жизни, как и движение, которым я с ними делюсь* (515). Такая философия жизни и искусства близка самой Байетт.

Восприятие кукольника дается глазами Дороти, которая пытается понять и принять чужую культуру, увидеть мир другими глазами. Становление девушки совпало с открытием истории ее рождения: оказалось, что она англичанка только по матери (Олив Уэллвуд), а ее настоящий отец – немец (Ансельм Штерн), с которым Олив встретила на Фашинге (немецком карнавале). Дороти находит единственно правильное решение своего внутреннего конфликта: *...немцы на нас совсем не похожи. А когда видишь людей, не похожих на тебя, начинаешь понимать себя лучше* (526).

История ребенка-чужака, фашингского кукушонка, отражается в сказке «Ганс, мой ежик», тоже поставленной в театре марионеток. В сказке мать испытывает отвращение к сыну-чужаку, но любовь принцессы избавляет его от прошлого. Олив, всегда с радостью принимавшая в свою семью чужих детей, после смерти собственного сына испытывает отвращение к сыну сестры Флориану, вернувшемуся живым с войны.

Глазами Дороти и Карла-Чарльза (в романе намеренно присутствуют два написания имени героя, чей отец – англичанин, а мать – немка) показаны спектакли еще двух мюнхенских театров. Во-первых, это революционный *Scharfrichter* (палач-театр), который поставил кукольную пьесу о европейских монархах. После представления Карл-Чарльз задумал

мался, *каково будет жить в мире, где ,наконец, произойдет долгожданный взрыв насилия и гнева. Действительно ли жизнь под властью палачей в масках и хриплых оболстительниц будет лучше?* (531) Вот-вторых, герои смотрят «Саломею» О. Уайльда в драматическом театре, *который отличался тонкой, изысканной красотой югендишила.* Однако Саломея *ее ритмическими стонами и болезненной чувственностью Карлу не понравилась* (532). Дороти тоже осталась равнодушной.

В Англии Олив, Штейнинг и Штерн задумывают совместный спектакль по пьесе, которую написала Олив. Ее сын Том смастерил к представлению соломенного человечка, который был не добродушным, как Страшила в сказке «Волшебник из страны Оз», а *пустоглазым, разбухшим, угрожающим.* Соломенный человечек отразил внутренний мир Тома, который сначала управлял куклой, а потом сжег ее. В спектакле «Замок фей», как и в окружающем героев мире, побеждает радость разрушения. Участие зрителей, сжигание кукол и декораций приближает представление к языческому обряду.

Второй спектакль – Том-под-землей (о мальчике, который искал свою тень) создан под влиянием пьесы Барри «Питер Пен, или Мальчик, который не хотел взрослеть». Не в силах помочь собственному сыну, Олив создает из написанной для него сказки вторую пьесу. Эта сказка, как *нескончаемый червь*, занимает ее мозг без остатка, вовлекая в игру (во сне Олив театр принимает форму черепа). После представления Том пускается в такое же нескончаемое путешествие, не в силах освободиться от сказки, и погибает.

Как и в вазах горшечника Фладда (471), в двух последних спектаклях «нового театра», объединивших творчество английской сказочницы Олив Уэллуд и немецкого кукольника Ансельма Штерна под руководством режиссера Августа Штейнинга, по словам самих создателей, воплотилась «волшебная» (магическая) стихия *Gesamtkunstwerk* Вагнера, способная *зачаровать зрителей-детей и выбить из колеи зрителей-взрослых* (638). Самоубийство сначала Фладда, а затем Тома (оба тонут в морских волнах) подчеркивает трагический конфликт между искусством и жизнью. В романе отчетливо проявилось двойственное отношение Байетт к искусству и художнику, восходящее к сказочным гротескам Гофмана. Театральный экфрасис во многом предвосхищает и замещает описание военных событий в романе. Оставшиеся в живых после Первой мировой войны дети (англичане и немцы) находят приют в семье тех, кого занятые своим искусством художники презрительно считали филистерами, а британские патриоты – врагами.

Примечания

¹ Чтобы избежать болезни Альцгеймера, Байетт читает на ночь в оригинале Стефана Цвейга и Томаса Манна. Влияние немецкоязычных писателей особенно ощутимо в романе «Детская книга».

² На сходство романа «Детская книга» именно с этим сборником рассказов указывают рецензенты [5; 6]. Композиция сборника анализируется в работах российских исследователей [7; 8].

³ Здесь и в дальнейшем перевод романа цитируется с указанием страниц в круглых скобках по изданию: [9]. Уточнение имен и названий дается без указания страниц по изданию: [3].

⁴ Актуализация Фашинга в Мюнхене, лекции Герберта Метли о свободной любви в Лондоне и т.д.

Список литературы

1. Byatt A.S. *Little Black Book of Stories*. London: Vintage Books, 2004. 279 p.
2. Byatt A.S. *Ragnarök: The End of the Gods*. New York: Grove Press, 2011. 177 p.
3. Byatt A.S. *The Children's Book*. London: Vintage Books, 2010. 617 p.
4. Бочкарева Н.С. Экфрасис произведений декоративно-прикладного искусства в романе А.С. Байетт «Детская книга» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2015. Вып. 3 (31). С. 105–122.
5. Clark A. *Her Dark Materials* // *The Guardian*. Saturday 9 May 2009. URL: <http://www.theguardian.com/books/2009/may/09/as-byatt-childrens-book>
6. Wood J. *Bristling with Diligence* // *London Review of Books*. Vol. 31. No. 19. 8 October 2009. P. 6-8. URL: <http://www.lrb.co.uk/v31/n19/james-wood/bristling-with-diligence>
7. Конькова М.Н. Поэтика жанра рассказа в творчестве А. Байетт: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Екатеринбург, 2010. 161 с.
8. Дарененкова В.С. Символика цвета в «Маленькой черной книге рассказов» А.С. Байетт. Дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2012. 190 с.
9. Байетт А.С. *Детская книга* / пер. с англ. Т.П. Боровиковой. М.: Эксмо, 2012. 832 с.

THE GERMANS, GESAMTKUNSTWERK AND THE FIRST WORLD WAR IN A.S. BYATT'S *THE CHILDREN'S BOOK*: A LOOK FROM GREAT BRITAIN

N.S. Bochkareva

The relationship between the Germans and the English on the eve of the First World War represented in A.S. Byatt's *The Children's Book* (2009) is researched in the article. The plays of Munich marionette theatre (the fairy grotesques by

E.Th.A. Hoffmann and others) produced by Anselm Stern and the performances of "new theatre" (the magic vortex of *Gesamtkunstwerk* by R. Wagner) directed by August Steyning are in the centre of the novel's plot. Theatre ekphrasis in the context of "pagan renaissance" on the border of the XIX-XX centuries anticipates and replaces war battles. Byatt's contradictory relation to art and war is discussed in the article. Dorothy (a daughter of Olive Wellwood and Anselm Stern) and Charles-Karl (a son of Basil and Katharina Wellwood) whose parents belong to the different nations demonstrate problems of "I and other", "artist and Philistine".

Keywords: the Germans, the English, the First World War, marionette theatre, pagan renaissance, imagology, A.S. Byatt.

4.9. КОНЦЕПТОСФЕРА ПРИРОДЫ В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ ДЖОНА ФАУЛЗА

© Т. Л. Селитрина

Исследуется понятие природы в творчестве Джона Фаулза. Фаулз неизменно подчеркивал, что первостепенный интерес в его жизни имела природа и естественная история. В его произведениях природа становится принципом раскрытия человеческой индивидуальности. Она предстает как нравственная сила, облегчающая страдания людей и очищающая их душу. Проводя сопоставление искусства и природы, Фаулз подчеркивает, что между ними есть родство, что они ветви одного дерева. Фаулз рисует разные ипостаси природы. Лес («Башня черного дерева»), воду («Элидюк» и «Загадка»), огонь («Бедный Коко»). Вода у Фаулза предстает как одна из фундаментальных стихий мироздания, а лес как воплощение многотрудных путей человеческого познания. Продолжая традицию Руссо, Фаулз создает модель человека, которому по-прежнему свойственны культ чувства и природы. Природа в творчестве писателя становится определенным мировосприятием, уравнивает человека и Вселенную.

Ключевые слова: Джон Фаулз, единение с природой, охрана природы, охота, пантеизм, Китс, Спиноза, Руссо, «Башня черного дерева», «Подруга французского лейтенанта», «Кротовые норы».

В кратком предисловии к собственному сборнику эссе «Кротовые норы» (1998) Джон Фаулз подчеркнул, что читатель должен увидеть, какую важную роль играла в его жизни природа и естественная история. Готовя эту книгу к печати, английский литературовед и доверенное лицо автора Джен Релф стремилась представить все разнообразие интересов Фаулза, выделяя в качестве определяющих проблемы эволюции, естественной истории, охрану природы и исторических памятников,

поддержку «зеленого движения» и, безусловно, литературы и литературности, свободы и чувства ответственности художника.

Из четырех разделов книги одно из первостепенных мест занимает глава «Природа и природа природы».

По мнению Джен Релф, самый сокровенный интерес Фаулза заключается в его «непреходящей любви (даже страсти) к естественной истории... и к природе природы» [1, с. 22]. Являясь страстным поборником охраны природы, писатель предупреждает: *если каждый из нас в отдельности не озаботится состоянием окружающей среды, то вся наша привычная «дикая природа» приговорена... пластиковый садик, стальной город, химический сельский пейзаж возьмут над нею верх* [1, с. 405]. Он вновь и вновь подчеркивает, что «судьба природы, существующей в жизни обычных людей, находится в руках самих этих людей» [1, с. 405].

Сравнивая англичан с американцами, Фаулз обращает внимание на то, что потомки иммигрантов были воспитаны в Америке с *ощущением бескрайней новой территории, которую жизненно важно освоить и максимально усилить доходность любого предпринимательства*, поэтому в современных США, на взгляд Фаулза, существует *холодное равнодушие к природе* [1, с. 409]. Его печалит и то, многие американские города и пригороды в настоящий момент «списаны со счетов» профессиональными экологами, поскольку, по их мнению, они абсолютно безнадежны в плане экологии. Фаулз полагает, что в США *можно увидеть редких зверей и птиц только в национальных парках, расположенных в глухом уголке страны* [1, с. 411]. Напротив, как считает Фаулз, современный англичанин вполне терпимо относится к той обычной природе, которая его окружает, потому что англичане «хотят, чтобы она их окружала», поскольку считают справедливым, чтобы «у природы было право на выживание» и «город, вместе с широким зеленым поясом вокруг него, должен стать наипервейшей в плане охраны окружающей среды зоной» [1, с. 417].

В суждениях Фаулза появляется примечательный образ человека с ружьем, охотника, *являющегося предшественником и прототипом всех эксплуататоров природы* [1, с. 421]. Он вспоминает, что значительную часть своей юности провел, охотясь на уток, и прекрасно помнил атмосферу охоты, *когда в зимних сумерках сперва слышится судорожный шелест крыльев, который все ближе и ближе, потом видишь темный силуэт и слышишь, как птица тяжело, с шумом шлепается в тростники неподалеку* [1, с. 420]. Писатель признается, что ни одна другая заба-

ва, или вид охоты, который он пробовал в своей жизни, не вызывали в его душе столь же сильного возбуждения и волнения, и ни одно другое занятие не оставляло у него *ощущения столь же приятно потраченного времени* [1, с. 420].

Фаулз объяснял, что в ту пору им двигал существенный вид охоты, связанный с охотничьим азартом. Он уверял себя в том, что удовольствие, получаемое от простой охоты, тоже, разумеется, связано с убийством, но все-таки, не с убийством любой ценой: *настоящее мастерство, заключается в том, чтобы победить, не выходя за рамки установленных жестких правил* [1, с. 421]. Размышления Фаулза вполне вписываются в выводы М. Элиаде, одного из крупнейших философов XX века, занимавшегося проблемами мифологии. М. Элиаде заметил, что *охотник, закалывая свою жертву, никогда не признавал себя виновным в убийстве... первобытный охотник чувствовал свое магическое содружество с животным* [2, с. 132].

Философ высказывает предположение, что сама религия архаического человечества походила на религию первобытного охотника: «устанавливались совершенно реальные и одновременно религиозные взаимоотношения, с одной стороны, между охотником и жертвой, которую он должен был травить и убивать, а с другой – с *владыками диких зверей, божествами, которые оберегали в равной мере и охотника и дичь. Потому-то для первобытного охотника кости, скелет, кровь имели религиозное значение* [2, с. 132].

Заметим, что *подобный охотничий азарт был присущ как русским художникам слова С. Т. Аксакову, И. С. Тургеневу, так и их современнику, живописцу Делакруа* [3, с. 310].

Однако уже в молодые годы в мировоззрении Фаулза произойдет перелом, когда он придет к осознанию того, что он не в состоянии более ощущать радость от вида птиц и зверей, живущих на лоне природы, которых в любую минуту могут убить: *Вы не просто вечером отстреливаете по лицензии оленя; вы вместе с оленем убиваете частицу счастья, которую другой человек, возможно, испытывал, наблюдая за этим животным и радуясь его красоте и тому, какое замечательное потомство у него будет* [1, с. 422].

По мнению Фаулза, следует заставить равнодушных людей *воспринимать природу как повседневную радость цивилизованной жизни* [1, с. 427]. Он считал, что природа должна присутствовать в жизни человека с детства, обучая детей различать ее формы, цвета и структуры, а

также правильному отношению к природе на примере великих художников поэтов и писателей.

В его суждении о том, что в окружающем мире «следует видеть и еще не развернувшийся хоботок мотылька, и древнее русло ледника, охватывая одним взглядом и самое маленькое, и самое большое», безусловно, звучит интертекстуальная отсылка к У. Блейку, призывавшему *в одно мгновение видеть вечность, // Огромный мир – в зерне песка // В единой горсти – бесконечность // И небо – в чашечке цветка* [4, с. 271].

Для Фаулза ода Джона Китса «Соловью» обладает большей научной ценностью, чем данные, добытые *«теми достойными господами, которые преследуют птиц с циркулем и линейками»* [1, с. 433]. Он пишет, что Китс и Вордсворт знали куда больше ученых: *чувствовали природу больше, чем все биологи на свете* [1, с. 441].

Отечественные исследователи заметили, что в «Эндимионе» Китс пришел к убеждению своего глубокого единения с природой: *он шел от поисков красоты последовательно в мире природы к деятельной гуманности* [5, с. 57]. В свою очередь, Фаулз полагал, что *единственной истине гуманитарной наукой о природе во всей ее всеобъемлющей реальности является искусство* [1, с. 434]. Он цитирует те строки из «Оды к соловью», которые касаются Руфи из «Книги Руфи», собирающей колосья для пропитания в чужом краю. Он приводит слова Китса о том, что песнь соловья слышат *и древний царь, и раб, и Руфь, которая стоит в слезах среди чужих хлебов* [1, с. 440]. Фаулз убежден, что помимо высочайшей поэзии у Китса можно прочитать *классическое утверждение того положения, которое занимает человечество во всеобщей эволюции природы* [1, с. 440]. Фаулз видит в природе стабильный, эволюционный континуум, способность легко окунаться в прошлое, «подобно ножу, прорезая толщу прошедших лет, прямо к Руфи, что стоит на поле в чужой стране среди колосющейся пшеницы». Он подчеркивал, что *природа рождена не для смерти, а для того, чтобы напоминать нам о вечности, о нескончаемости жизни... явления природы – есть препятствия на пути нашего безумного стремления к бессмысленному прогрессу* [1, с. 440]. Он призывает видеть в природе *некое безыскусное искусство* [1, с. 438].

Фаулз рисует разные ипостаси природы. Лес («Башня черного дерева»), воду («Элидук» и «Загадка»), огонь («Бедный Коко»). Вода у Фаулза предстает как одна из фундаментальных стихий мироздания, а лес как воплощение многотрудных путей человеческого познания. В его эссе «Острова» и «Дерево» звучат мотивы робингудовского леса. Ис-

следователи заметили, «что повествование романа «Маг» развивается в таинственном мире полуреальности, полумечты, полугротеска, напоминающем то лес кельтских саг, то инсценировку греческого мифа» [6, с. 180].

В своем эссе «Дерево», датированном 1979 годом, Джон Фаулз заметил, что ключ к его произведениям следует искать в его общении с природой – «точнее деревьями» [7, с. 240].

На взгляд писателя, «взаимодействие с природой – это и наука, и искусство; оно не исчерпывается одним лишь знанием или только чувством, ... оно не сводимо ни к восточному мистицизму, ни к трансцендентализму, ни к технике медитации» [6, с. 540]. Фаулз – решительный противник восприятия природы лишь в качестве лечебной терапии, «эдакой бесплатной клиники», которую можно использовать в личных целях. Он полагает, что «в таком случае человек никогда не поймет ни природу, ни самого себя» [6, с. 539].

В его произведениях природа нередко становится принципом раскрытия человеческой индивидуальности и новой вариацией темы «естественного человека». Обнаженные девушки в повести «Башня черного дерева», будто шагнувшие с полотна Э. Манэ «Завтрак на траве», существующие вне цивилизации в бретонской глуши, в таинственной кельской древности, научились *не стыдиться своего тела*, а напротив, *стыдиться всяких условностей* [8, с. 104]. Художнику Дэвиду Уильямсу, оказавшемуся в мире старинной усадьбы Козтмине все окружающее представилось *вечным, древним, первобытным, вневременным... У него возникло странное чувство растекающегося времени и одновременно естественного хода событий, чувство, в котором было одновременно нечто колдовское, заволашевающее и мистическое* [8, с. 154]. Автор обращает внимание на то, что именно в Козтмине *впервые в жизни он осознал не просто сам факт своего бытия, но и существование страсти, обладавшей каким-то своим, независимым от него бытием* [8, с. 162].

Природа в «Подруге французского лейтенанта» не просто обрамляет мир действия, мысли и эмоции двух главных героев, биолога-дилетанта, аристократа Чарльза Смитсона и образованной гувернантки Сары Вудраф, она соучаствует в их жизни. Природа становится нравственной силой, облегчающей страдания людей и очищающей душу. Заросли леса утешают и спасают Сару Вудраф, добровольно играющую роль отверженной и униженной. В этом романе природа становится источником естественных человеческих отношений, зарождающейся любви моло-

дых людей из разных социальных сословий. Не случайно повествователь замечает, что здесь, на вершине утеса *в этой светлой, прозрачной, предвечерней тишине, нарушаемой одним лишь спокойным плеском волн, сбилась с пути вся викторианская эпоха, с ее пуританской моралью и мнимой благопристойностью* [9, с. 87].

Чарльз Смитсон очарован синевой моря, лазурью неба и всем полукружьем залива Лайм, окаймленного грядой утесов. Автор напоминает, что только в эпоху Возрождения люди научились ценить красоту природы: *по такой земле ступают персонажи Боттичелли, такой воздух полнится песнями Ронсара* [9, с. 83]. Однако этот возвышенный пассаж заканчивается саркастическим комментарием повествователя: *Возрождение было всем тем, чем век Чарльза не был* [9, с. 83]. Но именно природа в романе Фаулза возвышает Чарльза и Сару и уводит их из обычной бытовой буржуазной обстановки викторианской Англии 1867 года в мир глубоких чувств и страстей.

Думается, что в понимании природы у Фаулза присутствует как Спинозистская модель, так и руссоистская. Пантеизм Спинозы безусловно имеет у Фаулза скорее художественное, чем философское значение. А.Ф. Лосев считал, что «Спиноза переживал природу как нечто субстанциально самостоятельное, никем и ничем не порожденное и никогда, ни при каких обстоятельствах не допускающее своей ограниченности и своей смерти. Природа тоже была для него чем-то грандиозным, чем-то возвышенным, чем-то величественным, достойным всякого удивления и преклонения» [10, с. 142].

Описание природы и суждения о ней у Фаулза говорят нам о восприятии природы как мыслящего начала. Продолжая традицию Руссо, Фаулз создает модель человека, которому по-прежнему свойственны культ чувства и природы. Он писал в своем дневнике: «Меня охватил радостный порыв, чувство единения с природой. Я испытывал счастье от сознания, что я человек – ведущий актер на фоне гармонического окружения. Такие ощущения более свойственны человеку из XVIII столетия, но если ты действительно его переживаешь, оно наполняет тебя безграничной радостью» [11, с. 125]. Писатель с восторгом будет говорить об окружающей природе Англии: «В лесу – ни души. Я бреду не спеша по тропам, слушаю пение птиц, испытывая радость от того, что снова, после долгого перерыва нахожусь на природе и наслаждаюсь одиночеством. Ко мне возвращается прежняя **пантеистическая гармония** (выделено мною – Т. С.), чувство, что мне понятно все происходя-

шее в лесу; я испытываю восторг от разных мелочей, сенок, от всего, что происходит в ежесекундно меняющейся обстановке» [11, с. 131].

В произведениях Фаулза широко распространены концепты зари, реки, солнца, моря, леса, птиц. Они становятся ключевыми образами, служа идейно-художественным задачам.

Ссылаясь на Ричарда Джефриса, английского писателя-натуралиста, считавшего, что «нам глубоко чуждо все надчеловеческое: что не есть человек, то не с нами, не против нас, а вне нас, по другую сторону», Фаулз утверждает, в свою очередь, что «до тех пор, пока мы не признаем за природой ее бессознательной чуждости человеку, мы так и останемся отчужденными от природы, знанием ли своим, жадностью ли своей или тщеславием, не суть важно» [6, с. 540]. «На самом деле под угрозой находится не только сама природа, сколько наше к ней отношение», – добавляет Фаулз [6, с. 541].

Проводя сопоставление искусства и природы, Фаулз замечает, что они суть одна семья, «они ветви одного дерева. И нигде это родство не проявляется с такой силой, как неизменной непостижимости многих процессов, с ними связанных, в первую очередь процесса зарождения и воздействия на окружающих» [6, с. 543].

Список литературы

1. Фаулз Д. Кротовые норы: Сборник / пер. с англ. И. Бессмертной, И. Тогоевой. М.: Издательство АСТ, 2004. 702 с.
2. Селитрина Т.Л. Судьба древней мифологии в национальных литературах. «Охотничий цикл» С.Т. Аксакова // Вестник Восточного института Экономики Гуманитарных наук Управления и Права. Филология. Уфа, 2007. № 29/30. С. 123–133.
3. Селитрина Т.Л. Охотник и художник. Э. Делакруа и С. Аксаков // Проблемы лингвистики, методики обучения иностранным языкам и литературоведению в свете межкультурной коммуникации. Материалы международной научно-практической конференции 17 апреля 2007. Уфа : БГПУ, 2007. С. 309–314.
4. Блейк У. // Зарубежная поэзия в русских переводах. М.: Прогресс, 1968. 400 с.
5. Дьяконова Н.Я. Китс и его современники. М.: Наука, 1973. 198 с.
6. Рейнгольд Н. Мосты через Ла-Манш: Британская литература 1990–2000х. / Н. Рейнгольд. М.: РГГУ, 2012. 608 с.
7. Селитрина Т.Л. Мифологическое сознание Джона Фаулза // Филология и культура. Казанский (Приволжский) Федеральный университет), 2015. № 2 (40). С. 240–244.

8. Фаулз Дж. Башня черного дерева: Повести / пер. с англ. А. Панасьева, Т. Титовой. Киев: Ника-центр, 2000. 448 с.
9. Фаулз Дж. Подруга французского лейтенанта. М.: Правда, 1990. 480 с.
10. Лосев А.Ф., Тахо-Годи М.А. Эстетика природы. Природа и ее стилевые функции у Романа Роллана. М.: Наука, 2006. 419 с.
11. Селитрина Т.Л. Осмысление культурной традиции XVIII–XIX вв. в дневниках Джона Фаулза // Русская зарубежная литература, сравнительно-исторический подход. Уфа, 2014. С. 124–137.

CONCEPT OF NATURE IN JOHN FOWLES'S CREATIVE CONSCIOUSNESS

T.L. Selitrina

The article studies the conceptsphere of nature in John Fowles's creative work. Fowles always underlined that nature and natural history were of primary interest in his life. In his works nature helps to reveal human's individuality. It exists as a moral virtue alleviating people's suffering and purifying their souls. Comparing art and nature Fowles indicates their mutual affinity and that they are branches of one tree. Fowles draws various representations of nature. The wood ('_The Ebony Tower'), the water ('_Hiduc' и '_The Enigma'), the fire ('_Poor Koko'). Water is presented by Fowles as one of the fundamental elements of the Universe and wood is the implementation of difficult ways of human's cognition. Following Rousseau's tradition Fowles creates a model of a human for whom religion of sense and nature perception are still inherent. Paper shows that nature in Fowles's writing becomes a personal world perception, balancing man and the Universe.

Keywords: Fowles John, unity with nature, nature protection, hunting, pantheism, Keats, Spinoza, Rousseau, The Ebony Tower, The French Lieutenant's Woman, wormholes.

4.10. АНТИЧНЫЙ КОД ПОЭТИЧЕСКИХ АЛЛЮЗИЙ И РЕМИНИСЦЕНЦИЙ В КНИГЕ ДЖ. ФАУЛЗА «АРИСТОС»

© *М.С. Дроздова*

Раздел посвящен исследованию античного кода аллюзий и реминисценций в книге Джона Фаулза «Аристос». Рассматривается рецепция Дж. Фаулзом наследия поэтов Древнего Рима и эпохи романтизма. Анализируются аллюзии и реминисценции на жизнь и творчество Квинта Горация Флакка, Гая Валерия Катутла, Эмили Элизабет Дикинсон. Целью работы является комплексное исследование античного кода аллюзий и реминисценций в философской книге Джона

Фаулза «Аристос». Для исследования привлекаются методы рецептивной эстетики и литературной герменевтики. Основной идеей книги Дж. Фаулза является отвержение конформизма, свойственного настоящему времени, утверждение свободы личности, её права на выбор и самоопределение. Взгляд на жизнь, свойственный этим поэтам, Фаулз определяет древнегреческим эпитетом «аристос», подчёркивая, что он является наилучшим.

Ключевые слова: античный код, Джон Фаулз, интертекст, аллюзия, реминисценция, рецепция, герменевтический круг.

Актуальность данной темы связана с возросшим интересом к античной культуре в современном отечественном литературоведении. Только за последние десять лет были защищены порядка двадцати кандидатских и докторских диссертаций, посвящённых античной литературе и ее рецепции в творчестве российских и зарубежных авторов. Эта проблема освещается в исследованиях Ю.Б. Бакулиной (2009), Е.П. Литинской (2010), А.И. Любжина (2012), С.В. Максимовой (2010), Л.Б. Прокопьевой (2010), С.Н. Скибиной (2012), Е.В. Сомовой (2009), Е.А. Четвертных (2010) и других.

Известно, что рецепция античной культуры играет значительную роль в творчестве английского писателя-постмодерниста Джона Роберта Фаулза (1926–2005). Как отмечает Т.Л. Селитрина в своей статье «Мифологическое сознание Джона Фаулза», для писателя характерно обращение к античному наследию, мир Древнего Рима и Греции представляется ему актуальным во все времена [1, с. 243]. Античный код произведений Джона Фаулза наиболее ярко выражен в его философской книге «Аристос» (*The Aristos*, 1964).

Книга Дж. Фаулза «Аристос» представляет собой сборник философских изречений писателя и состоит из Введения (*Introduction*), одиннадцати разделов, в каждом из которых выделяются главы, и Приложения (*Appendix*). Слово «аристос» (*aristos*) в переводе с греческого означает «лучший для данной ситуации», и книга, по мнению Фаулза, посвящена проблеме выбора отдельной личностью такого наилучшего решения. Книга «Аристос» архитектурально связана с собранием философских изречений Гераклита Эфесского (544–483 гг. до н. э.), суть которых приводится автором в Приложении.

Дж. Фаулз приводит две реминисценции на стихи Горация (65–8 гг. до н. э.) в Разделах 1 «Вселенская ситуация» («*The Universal Situation*», п. 12) и 7 «Другие философские системы» («*Other Philosophies*», п. 43). Обе реминисценции эксплицитные, обе относятся к плану сюжета.

Раздел 1 «Вселенская ситуация» посвящён размышлениям об устройстве Вселенной, выявлению универсальных законов, определяющих бытие всего человечества. В главе «Кораблекрушение и плот» («*The Wreck and the Raft*») автор утверждает, что в человеческом сознании существует представление о катастрофе, «кораблекрушении», произошедшем давно в прошлом и кардинально изменившем прежде радостную безбедную жизнь человечества. Человеку, по мнению Фаулза, также свойственно верить, что впереди его ждет «земля обетованная», к которой стремится всё человечество, находясь на плоту в бесконечном океане страстей и неудовлетворенности.

Фаулз считает, что на этом плоту находятся семь типов людей: пессимист, эгоист, оптимист, наблюдатель, альтруист, стоик и новорожденный ребенок. Эгоиста писатель характеризует, цитируя Горация: ... *the egocentric, whose motto is **Carpe diem** – enjoy today – and who does his best to get the most comfortable part of the raft for himself...* [2, p. 13]. Согласно классификации Ж. Женетта, реминисценция на «Оды» Горация относится к категории интертекста как соприсутствия двух текстов. Современный исследователь творчества Горация В.Г. Борухович называет процитированную оду самой эпикурейской, вслед за Э. Кастиориной утверждая, что в ней «заключён весь Гораций» [3, с. 283].

Вторую эксплицитную реминисценцию на «Оды» Горация Фаулз дает в главе «Гуманизм» («*Humanism*») Раздела 7 «Другие философские системы» («*Other Philosophies*», п. 43). В Разделе 7 Джон Фаулз рассматривает христианство, ламаизм (тибетский буддизм), гуманизм, социализм, фашизм и экзистенциализм как различные философские учения. Писатель анализирует их критически, находя в каждой из так называемых «философских систем» свои сильные и слабые стороны. При этом Фаулз не придерживается ни одной из них, строя свою концепцию, как уже отмечалось выше, на позициях, близких к философии Гераклита.

Рассматриваемую реминисценцию можно отнести к категории гипертекста, так как Фаулз высмеивает гуманистов за их особенность «отстраняться», «жить на вилле в Сабинских холмах»: *The characteristic movement of the humanist is to withdraw; to live on the Sabine farm; to write **Odi profanum vulgus, et arceo*** [2, p. 147] (лат. *Презираю и прочь гоню невежественную толпу*). Писатель таким образом сравнивает апологетов гуманизма с Горацием на основании их «оторванности» от реальной жизни. В процитированной оде поэт воспевает умеренность, покорение богам, мирный сельский труд [3, с. 274].

Вместе с тем на глубоком уровне понимания становится явной ещё одна параллель, которую проводит автор между античностью и гуманизмом. Фаулз утверждает, что гуманизм как философское учение базируется на ценностях Античной эпохи, так как язычество является предпосылкой свободы и демократии. И действительно, на протяжении истории Нового времени мы наблюдаем постепенное возвращение к языческим ценностям: в центр миропонимания становится человек, причём на первом месте стоит его телесная составляющая. Фаулз утверждает, что данная особенность характерна и для мировоззрения древнего грека или римлянина, называя античных богов отражением человека (*a reflection of him [man]*) [2, p. 148]. В п. 44 данной главы автор утверждает, что древним гуманистам, как и современным, было свойственно сомневаться во всем, отрицая существование бога и загробной жизни.

Вместе с утверждением гуманистических идеалов в европейском обществе Нового времени происходит ослабление роли церкви и, как следствие, постепенное разрушение нравственных принципов и моральных норм. Таким образом, во второй половине XX в. мы наблюдаем так называемое *permissive society* (англ. «общество вседозволенности») – причину и следствие постмодернистского представления о мире как хаосе, в котором возможно всё. Именно на этот исторический период приходится расцвет творчества Дж. Фаулза, когда он издает книгу «Аристос». Интересно, что непредсказуемость, хаотичность, потеря веры свойственны и для исторического периода, когда жил и творил Гораций. Творчество Горация, как известно, относится к «золотому веку римской поэзии», периоду смены государственного строя от республики к империи – эпохе гражданских войн и социальных потрясений. Идеи Горация спустя две с лишним тысячи лет становятся актуальными для Фаулза.

Процесс понимания реминисценций на «Оды» Горация предполагает сложный герменевтический круг. На первом уровне понимания читатель погружается в атмосферу античности с её гедонистическими ценностями, откуда вытекает совет безмятежно наслаждаться жизнью. Тем не менее, читателю, знакомому с философией Горация, известно, что поэт не прикнул ни к одной из господствующих в то время философских школ – эпикурейцев и стоиков, придерживаясь того, в чём они сходятся. Этим общим знаменателем является культ независимости от внешних и внутренних факторов, равновесия, душевного покоя [4, с. 154].

Данная особенность выводит читателя на второй уровень понимания. В обеих одах, процитированных Фаулзом, Гораций призывает к

умеренности и равновесию. Напомним, что именно он является автором выражения «золотая середина», которой, по мнению писателя, придерживается гуманист (п. 43: *He lives by the golden mean, by reason, by the middle of the road...*) [2, p. 147]. И отстранение от мира, и уединение в Сабинских холмах, и стремление довольствоваться малым служат для Горация его важнейшей цели – достичь независимости.

Далее мы выходим на третий уровень понимания рецепции Фаулзом творчества Горация. В книге «Аристос» независимость имеет особое значение, так как произведение посвящено свободному выбору личности в условиях современности. К независимости стремится и лирический герой Горация – «маленький человек среди большого мира», который старается укладывать «его бескрайний противоречивый хаос в гармоническую раз- меренность и уравновешенность своих од» [4, с. 157]. Подобное понимание Горация выводит нас на четвёртый, наиболее важный, уровень пони- мания как рассматриваемых реминисценций, так и значения всего твор- чества поэта для Фаулза. Герой Горация близок к постмодернистскому экзистенциальному герою, который делает выбор в пользу личной свобо- ды и независимости в условиях окружающего хаоса.

В главе «Кораблекрушение и плот» Фаулз предлагает взгляд на бу- дущее, созвучный поэзии Горация. В п. 13 автор утверждает, что чело- век, постоянно находящийся «на плоту», напрасно верит в прошедшее «кораблекрушение» и грядущую «землю обетованную». Ни того, ни другого, по его мнению, не существует: *But there was no wreck; there will be no promised land...* Прогноз писателя относительно будущего челове- чества глубоко пессимистичен. Фаулз завершает главу заключением: *Inwards and outwards the prospect before him [man] is terrifying* [2, p. 15].

Действительно, в творчестве Горация постоянно присутствует тема смерти, что также сближает его философию с экзистенциализмом и постмодернизмом. Смерть – единственная сила, от которой нельзя по- лучить независимость, столь желанную Горацием. В этой связи поэт предлагает не задумываться о будущем: *...carpe diem, quam minimum credula postero...* (лат. «Пользуйся днем, меньше всего веря грядущему»). При этом Гораций приходит к выводу, что смерть можно не только игнорировать, но и победить. Единственным средством победы над смертью, по его мнению, является поэзия.

Данный вывод приводит читателя на пятый уровень понимания ре- цепции Горация в творчестве Фаулза. Вслед за Горацием, Фаулз утвер- ждает бессмертие поэзии, рассуждая о её главенствующем месте среди искусств.

Рассмотрим это на примере реминисценции на стихи предшественника Горация, Гая Валерия Катулла. Фаулз цитирует Катулла в главе «Поэзия и человечество» (*Poetry and Humanity*) Раздела 10 «Значение искусства» (*The Importance of Art*, п. 83): ***Nobis cum semel occidit brevis lux, nox est perpetua una dormienda. When once our short life has burnt away, death is an unending sleep*** [2, p. 273]. Как известно, Катулл жил раньше Горация (87–54 гг. до н. э.) и оказал существенное влияние на его поэзию [5, p. 141].

Процитированная реминисценция на стихотворение Катулла (Катулл 5), является примером интертекста и относится к плану сюжета. Сравнивая науку и поэзию (п. 78–84), писатель поясняет, что для первой важна точность данных и возможность проверить, а для второй имеет значение способность надолго сохраняться в человеческой памяти. Приведённую выше реминисценцию на одно из стихотворений Катулла, посвящённых Лесбии, Фаулз помещает в п. 83 как пример утверждения, которое невозможно подвергнуть верификации. Тем не менее, эти строки живут в памяти человечества более двух тысяч лет. Это позволяет писателю сделать вывод, что существуют и другие стандарты, помимо возможности проверить или доказать.

На глубоком уровне понимания читатель с большим литературным опытом осознает, почему именно эту реминисценцию выбрал для примера Фаулз. По мнению критиков, стихи к Лесбии представляют собой ядро поэзии Катулла. В цитируемом стихотворении нашли отражение основные темы его поэзии: любовь, смерть и бессмертие. При этом новаторством любовной лирики Катулла является создание новой для римской мужской поэзии любви: «не потребительской, а деятельной, не любви-болезни и любви-развлечения, а любви-внимания и любви-служения», что в дальнейшем оказало влияние на всю европейскую литературную традицию [4, с. 109]. Именно этот факт даёт ключ к пониманию рассматриваемой реминисценции.

Стихи Катулла пронизаны драматизмом переживаний лирического героя, что объединяет его с поэтессой XIX века Э. Дикинсон (1830–1886). В п. 85 той же главы автор даёт экзплицитную аллюзию на Катулла и Дикинсон, называя их своими любимыми поэтами: *I think of two poets whose poetry I have a special love for: Catullus and Emily Dickinson* [2, p. 274]. Аллюзия представляет собой интертекст и относится к плану сюжета. Рассуждая о значении поэзии, Фаулз утверждает, что никакие исторические данные о Катулле и Дикинсон не смогли бы заменить их стихов.

В процессе понимания особого значения творчества этих двух поэтов воображение читателя совершает сложный герменевтический круг.

На первом уровне понимания складывается впечатление, что у них не может быть ничего общего в силу их отнесенности к разным странам и культурам и, тем более, разным историческим эпохам (напомним, что Дикинсон жила и творила на двадцать веков позже Катулла).

Однако на более глубоком уровне понимания становится очевидным, что можно выявить особенности, общие для творчества Катулла и Дикинсон, и именно эти особенности выделял в их поэзии Фаулз. Следует отметить, что творчество этих поэтов, нашедшее отклик в произведениях Джона Фаулза второй половины XX века, не было принято их современниками. Читателю с большим литературным опытом известно, что поэзия Катулла значительно опережает свое время. Его новаторство заключается не только в обращении к греческой лирике, но и в создании нетипичных для античной литературы стихов, трагически окрашенных и воспевающих любовь и дружбу в противовес миру общественных отношений, в тот исторический период потерявших всякую ценность. Не случайно современный исследователь римской поэзии М.Л. Гаспаров называет его «изобретателем чувства».

В творчестве Дикинсон мы также наблюдаем стихи, нетипичные для своего времени по стилю и тематической принадлежности. В этой связи спорным остается вопрос отнесения её творчества к какому-то определенному литературному направлению. Тем не менее, большинство исследователей сходятся в том, что Эмили Дикинсон является представителем романтизма, будучи при этом «самой непокорной из американских романтиков» (*the most purely rebellious of the American Romantics*) [6, p. 1].

Для поэзии романтизма характерно особое внимание к самовыражению и свободному выбору личности. При этом современные британские исследователи различают романтизм в широком и узком смысле. Под романтизмом в узком смысле подразумевают течение в литературе и искусстве в целом, возникшее в Западной Европе на рубеже XVIII–XIX веков и оказавшее существенное влияние на мировое искусство. В широком смысле термины «романтизм» и «романтик» могут относиться к авторам других исторических периодов и их творчеству, если они утверждают абсолютное превосходство личного мировоззрения над общепринятыми правилами и нормами. Это позволяет нам отнести творчество Катулла к романтизму в широком смысле.

Таким образом, можно выделить несколько особенностей, объединяющих поэзию Гая Валерия Катулла и Эмили Дикинсон:

- 1) «непокорность», нетипичная для своего времени;
- 2) как следствие, отсутствие признания у современников;

- 3) индивидуализм, торжество личности над общественными устоями, характерное для романтизма;
- 4) трагическое мироощущение;
- 5) любовь, смерть и бессмертие как основные темы поэзии.

Первые три пункта особенно важны для Дж. Фаулза, так как проблема личностного выбора является ключевой в книге «Аристос». В Предисловии (*Preface*) автор заявляет: *My chief concern, in The Aristos is to preserve the freedom of the individual against all those pressures-to-conform that threaten our century...* [2, p. 2]. Вслед за Гераклитом он отстаивает право личности на самоопределение и свободный выбор, противопоставляя его мнению большинства. Именно поэтому Фаулзу близок романтизм как философское и литературное направление.

В п. 35 главы «Игра в бога» («*The Godgame*») Раздела 1 «Вселенская ситуация» («*The Universal Situation*») Фаулз приводит эксплицитную реминисценцию на стихотворение Эмили Дикинсон: *If summer were an axiom, what sorcery had snow?* [2, p. 19]. Реминисценция представляет собой проявление интертекста и относится к плану сюжета. В данной главе Фаулз демонстрирует постмодернистский взгляд на устройство мира, рассматривая его как хаос. В п. 34–36 писатель утверждает, что человечество находится в наилучшей из возможных ситуаций, так как ничего не знает о себе и окружающем мире и может жить только настоящим. Фаулз считает, что во вселенной не существует такой «Земли Обетованной», где человек сможет получить все желаемое. Как следствие, людям суждено всегда в чем-то нуждаться и к чему-то стремиться.

В комментариях к своей книге Фаулз объясняет свое понимание процитированной реминисценции. По мнению писателя, эта строка выражает одну из центральных тем творчества Дикинсон и представляет собой метафору, где лето является олицетворением счастья, а зима символизирует страдания, без которых невозможно познать мир и себя.

Перечисленные факты в аспекте выявленных герменевтических кругов исследования позволяют нам сделать выводы об особенностях античного кода аллюзий и реминисценций в философской книге Дж. Фаулза «Аристос». Основной идеей книги является отвержение конформизма, свойственного настоящему времени, утверждение свободы личности, её права на выбор и самоопределение. В этой связи Фаулзу также близка философия романтизма. В творчестве поэтов-романтиков (Э. Дикинсон) для него важно подчеркнуть торжество самовыражения личности над общепринятыми нормами. Это объединяет представителей романтизма с творчеством римского поэта Катулла и его последователя Горация. Взгляд на жизнь, свой-

ственный этим поэтам, Фаулз определяет древнегреческим эпитетом «аристос», подчёркивая, что он является наилучшим.

Список литературы

1. Селитрина Т.Л. Мифологическое сознание Джона Фаулза / Т.Л. Селитрина // Филология и культура, 2015. № 2 (40). С. 240–244.
2. Fowles J.R. *The Aristos*. London: Jonathan Cape Ltd., 1980. 296 p.
3. Борухович В.Г. Квинт Гораций Флакк. Поэзия и время. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1993. 376 с.
4. Гаспаров М.Л. Избранные труды в 3 т. М.: Языки русской культуры, 1997. Т.1. О поэтах. 664 с.
5. Putnam M.C. *Poetic Interplay: Catullus and Horace*. Oxford, 2006. 171 p.
6. Johnson G. *Emily Dickinson: Perception and the Poet's Quest*. Alabama: The University of Alabama Press, 1985. 232 p.

**THE ANTIQUE CODE OF POETIC ALLUSIONS AND REMINISCENCES
IN «THE ARISTOS» BY JOHN FOWLES**

M.S. Drozdova

The paper focuses on the antique code of allusions and reminiscences in *The Aristos* by John Fowles. The paper deals with John Fowles' reception of ancient and romantic poets' legacy. The paper analyses allusions and reminiscences to Horace, Catullus and Emily Dickinson. The paper aims at analysing the antique code of allusions and reminiscences in *The Aristos* by John Fowles using the literary hermeneutics and reception-aesthetics methods. *The Aristos* by John Fowles focuses on rejecting modern conformism and affirming the freedom and rights of the personality. Such a view of life is characteristic of the poets under analysis and is defined by Fowles as *the aristos*, that is, 'the best'.

Keywords: antique code, John Fowles, intertext, allusion, reminiscence, reception, hermeneutic circle.

**4.11. СКАЗОЧНО-МИФОЛОГИЧЕСКИЕ АЛЛЮЗИИ
В ЛИРИКЕ Р. ФРОСТА И СПЕЦИФИКА ИХ РЕЦЕПЦИИ
ИНОКУЛЬТУРНЫМ СОЗНАНИЕМ**

© Г.А. Токарева

В разделе исследуется ряд стихотворений Р. Фроста с позиций мифопоэтики. На фоне традиционных форм присутствия мифа в авторских художественных текстах показана и специфика мифопоэтического у Фроста. Включение сказочно-мифологических образов в несвойственный им эмоциональный кон-

текст часто провоцирует особую игру поэта с мифологическими аллюзиями, возникающими в тексте. Отмечается сложность передачи этих специфических черт в процессе перевода. На материале конкретных произведений, данных в переводе автора раздела, рассматриваются возможные культурные ассоциации со сказочно-мифологическими образами лирики Фроста, которые появляются на уровне рецепции мифогенного текста инокультурным сознанием.

Ключевые слова: мифопоэтика, аллюзии, культурные ассоциации, инокультурное сознание, рецепция.

В силу своей выраженной имплицитности лирика Р. Фроста обладает существенным мифогенным потенциалом. В задачи нашего исследования входит анализ нескольких показательных в этом отношении стихотворений Р. Фроста на основе мифопоэтической методологии.

Приведем ряд предварительных замечаний, касающихся терминологического аспекта проблемы. Термин «мифопоэзия» был введен англо-американской школой мифологической критики (Р. Фрай, М. Бодкин, Г. Слокхвер) и получил широкое распространение в западноевропейском литературоведении. Представители этой школы понимали его как «обозначение всех жанров художественного творчества, тематически или структурно связанных с тем или другим древним мифом» [1, р. 76]. Этим термином, в частности, активно пользуется Г. Слокхвер в своей монографии «Мифопоэзия» [1].

Мифопоэзией, как правило, называют определенный тип произведений, в которых древний миф во всех его проявлениях сложно сращивается с литературным творчеством. Свое определение подобных произведений предлагают и отечественные исследователи: «мифоцентрическое произведение» [2, с. 238], «мифогенное произведение» [3, с. 7], «мифореставрация» [4, с. 115] и др.

Различные формы существования мифа в художественном тексте, именуемые мифопоэтикой, варьируются от прямого использования мифологических сюжетов и образов в тексте до сложной реконструкции структуры архаического сознания, свойственной мифу. Широко распространенным подходом к анализу художественного текста в мифопоэтическом ключе является исследование авторской интерпретации так называемых мифологем – архетипических образов и сюжетов, обрастающих индивидуальными значениями, подсказанными временем и национальным контекстом в процессе их включения в то или иное художественное произведение. Поскольку в коллективном бессознательном, по определению К.Г. Юнга, постоянно находится некий набор вечных образов и сюжетов – архетипов, – то их наличие в подтексте художествен-

ного произведения может не осознаваться самим автором, но любой специалист может очистить исходную структуру от внешних напластований и представить как мифологему.

В нашей работе заявлены «сказочно-мифологические аллюзии» в поэзии Р. Фроста, и это определение в полной мере отражает специфику мифопоэтики автора. Во многих произведениях американского лирика мифологические образы лишь «мерцают» сквозь реалистический сюжет. Сложно утверждать, что мифологизм или символизм, с ним связанный, являются сознательным художественным выбором поэта. Говоря о своих стихах, Фрост настаивает на том, что «это, скорее, процесс, чем продукт», утверждает, что «слова текут сквозь него» [5]. Трудно ожидать при таком понимании процесса творчества, что автор рационально закладывает в свои тексты какие-либо имплицитные смыслы. Скорее, его мифологизм носит неосознанный характер. Художник интуитивно пользуется арсеналом мифопоэтических средств, заложенных в культуре, в коллективном бессознательном. Тем большая опасность подстерегает переводчика: символические образы сложно перекодировать на другой язык, и велико искушение сразу их проинтерпретировать в соответствии с собственной рецепцией.

Итак, мифопоэтическое у Фроста имеет специфический характер. При всей глубине и философичности его произведений, он избегает патетики и многозначительности. Простота его образной системы, кажущаяся приземленной «фермерская» тематика и одновременно онтологичность его лирики отмечается большинством исследователей. Однако, как показывает опыт архаической культуры, именно простота тем и образов обеспечивает глубину смыслов. Здесь Фрост идет путем, уже проторенным мифом и народным творчеством. Специфика фростовской мифопоэтики в ином: в его лирике появляются и начинают жить собственной жизнью мифологические или сказочные персонажи, которые, будучи помещенными в не свойственный им контекст, обретают и не свойственные им функции, например, меняют эмоциональный регистр текста: страшное вдруг становится смешным; патетически приподнесенное вначале разрушается авторской иронией в конце. Особый интерес это явление вызывает в связи с его восприятием инокультурным сознанием.

Наблюдения показывают, что одними из самых частых образов в лирике Фроста становится образ лесной чащи. Лес у Фроста обычно изображен в ночное время суток; это глухая чащоба, населенная гномами и лесными демонами. Поэзия Фроста отнюдь не является только пейзаж-

ной. Как обычно, автор, обращающийся к теме природы, восходит неизбежно к философским, бытийным смыслам. Для Фроста природность – универсальное духовно-этическое мерило личности; общение с природой – путь к самопостижению и постижению Бога. Поэтому образы природы в его лирике изначально имеют онтологическое измерение и тяготеют к мифологической символичности.

Многочисленные аллюзии, возникающие при чтении таких лирических шедевров Фроста, как «Неизбранная дорога», «Войди», «За водой», «Смех демиурга» и др. отсылают читателя как непосредственно к символике леса в мифе, так и к его фольклорным и литературным интерпретациям.

Мир леса предстает в произведениях Фроста мрачным и одновременно привлекательным для лирического героя: *The woods are lovely, dark and deep – Лес прекрасен – мрачный и густой* («Зимним вечером возле леса»). Лесная чаща – территория роковых (*doom*) событий, но именно таковой хочет видеть ее лирический герой.

*One of my wishes is that those dark trees,
So old and firm they scarcely show the breeze,
Were not, as 'twere, the merest mask of gloom,
But stretched away unto the edge of doom.*

*Я бы хотел, чтоб этот лес дремучий,
Невозмутимый, древний и могучий,
Не просто был личиной тьмы, но чащей,
В даль без конца и края уводящей.*

«Into my own» – «О своем»

(Перевод Г. Кружкова) [6].

Изображение лесного пространства как некой притягательной бездны, сакральной сферы, где обитают роковые силы, придает образу статус не просто мифологизированной территории; это некое инициационное пространство, которое готовит герою испытания. В этом убеждаешься, когда, например, читаешь первые строки стихотворения «Войди!»).

*As I came to the edge of the woods,
Thrush music – hark!
Now if it was dusk outside,
Inside it was dark [6].*

*И я вышел к опушке лесной,
Там дрозд мне пел!
Лес, снаружи укутанный тьмой,
В ночи чернел.*

(Перевод А. Котовской).

Общий философский смысл стихотворения связан с ситуацией выбора лирического героя: входить или не входить? Поистине гамлетовская коллизия еще вызывает и невольную ассоциацию с Данте (*Земную жизнь пройдя до половины, / Я очутился в сумрачном лесу*). Таким образом, рецепция леса как пространства духовного преображения опирается на архетипические основы, которые в состоянии увидеть любой образованный человек иной культуры. В этом случае переводчику не о чем беспокоиться. Однако даже в стихотворении с легко прочитываемой мифологической символикой заключена опасность искажения авторского замысла. Если переводить *the edge of the woods* как *‘опушка леса’*, то пропадает мрачный, мистический колорит образа: в сознании русскоязычного читателя *‘опушка’*, как правило, вызывает позитивные ассоциации. Однако, отказавшись от сказочной *‘опушки’*, переводчик рискует придать стихотворению не свойственную ему патетику. Финал текста по-фростовски ироничен: *I meant not even if asked, / And I hadn't been* (*Мой ответ – нет, если меня спросят, / Но никто меня и не спросил*). Переводчику необходимо выстроить образный ряд текста так, чтобы сохранить для инокультурного читателя этот контраст патетики и иронии.

Возвращаясь к образу леса, отметим выраженный мифологизм сюжета еще одного стихотворения Р. Фроста – «За водой». Перед нами классическая сказочно-мифологическая завязка первой строфы: герои отправляются в лес на поиск родника. Некая потеря, утрата чего-либо становится побудительным мотивом для начала пути. По сути уже в первой строфе начинает складываться классическая трехчастная структура инициационного сюжета по В. Проппу: «потеря – поиск – обретение». Простое событие, обозначенное в первой строфе, может быть расценено как начало символического поиска источника жизненного смысла, источника творчества. Далее мы увидим, как все образно-сюжетные константы волшебной сказки будут просто идеально выдержаны в этом маленьком стихотворении. То, что герои отправляются за водой в лес в ночное время, противоречит законам бытовой логики, зато весьма согласуется с логикой онтологической: мир ночи – мир метафизический, пространство божественного откровения и постижения высшей истины.

В чаще путешественников встречаются сказочные лесные существа – гномы. Учитывая то, что у Фроста в качестве обозначения волшебных лесных жителей избрано слово *gnome*, а не, например, синонимичное, но более агрессивное *dwarf*, резонно предположить, что автор стремился сохранить атмосферу веселой игры, дружественного расположения, которые демонстрирует маленький лесной народец. Без сомнения, русский переводчик выберет единственно возможный вариант перевода, по сути – кальку: *гно́м*. Русскоязычный читатель в своем восприятии опирается, прежде всего, на образы трудолюбивых и незлобивых гномов, знакомых нам по сказкам братьев Гримм. Переводчику даже не приходит в голову населить фростовский лес мелкими демонами славянской мифологии.

Однако в другом стихотворении поэта «Смех демиурга» возникают большие основания для привлечения ассоциаций, связанных с культурой языка перевода и с образами славянской мифологии. Мотив выбора пути в лесной чаще, конечно же, трактуемый исследователями творчества Фроста как выбор жизненного, творческого пути, заявлен во многих произведениях автора. Как правило, литературоведы ссылаются, прежде всего, на самое известное стихотворение Фроста – «Неизбранная дорога» (*The Road Not Taken*).

*Two roads diverged in a wood, and I –
I took the one less travelled by,
And that has made all the difference.*

*Опушка – и развилка двух дорог.
Я выбирал с великой неохотой,
Но выбрать сразу две никак не мог.*

Перевод В. Топорова [6].

В стихотворении «Смех демиурга» лирический герой избирает путь Демона, и за этим выбором неизбежно следует справедливое возмездие: Демон леса (читай: бес в сознании самого героя) преследует и пугает его. Несомненно, у существа, образ которого создает Фрост, хтоническая природа. Он буквально вырастает из земли, в земном углублении, яме (*wallow*) – его лежбище, что придает ему некую бестиальность, монстрообразность. Это лесной языческий бог, который невольно представляется в виде обросшего мохом, заплетенного ветвями существа наподобие Пана или Лешего. Отметим важную для нашей интерпретационной модели деталь: в славянской мифологии «леший служит как бы

бессознательным оружием наказания за вольные и невольные грехи человека (курсив наш – Г.Т.)» [7].

В нашем переводе образ лесного демона вызывает еще и ассоциации со славянским мифологическим существом Виём за счет образа «залепленных» глаз. В оригинале: *The Demon arose from his wallow to laugh, / Brushing the dirt from his eye as he went. – Демон поднялся из своей ямы, смеясь, / Счищая по пути со своих век налившую грязь.* Мы посчитали возможным использовать в переводе словосочетание «разлепил веки», что сближает образ фростовского Демона с образом славянского Вия. «Вий – бог подземного царства, – читаем в словаре славянской мифологии, – в русской, белоруской и украинской мифологии считался существом, чей один взгляд мог принести смерть.... В некоторых украинских легендах упоминается, что Вий жил в пещере, где не было света, его часто изображали покрытого шерстью» [7]. Приведем фрагмент нашего перевода текста:

*Этот голос не вел, а в чащобу манил,
Был невнятным, глумливым – меня он пугал.
Словно кто-то безжалостный звал и дразнил,
В чаще леса проснулся и вслед хохотал.
Встал из ямы и веки свои разлепил,
И тогда я смекнул, чей же голос то был.*

Герой сюжета прячется от взгляда лесного демона: *I ... checked my steps to make pretence, ... he stayed to see (Я выверял каждый свой шаг, прятался,он остановился, чтобы найти меня взглядом).* Сходство со славянским мифом в нашем переводе ассоциативное, но, полагаем, это достаточно прозрачная ассоциация для русскоязычного читателя.

*Каждый шаг я свой, прячась в лесу, выверял.
Кто-то чудился мне за густою листвой.
(Впрочем, был ли тот взгляд, что за мною следил?)
Сел под деревом я совершенно без сил.*

Стихотворение «Смех Демиурга» обращает читателя к проблеме познания. Лесной бес – не только порождение воображения героя, но и знак непостижимости бытия, символ несовершенства познающего разума, способного породить чудовищный фантом вместо истинного Бога. Несомненным мифологическим потенциалом обладает еще одно стихотворение Р. Фроста, также связанное с проблемой познания, – «Нечто там есть» («For Once, Then, Something»). Заглядывая в колодец, герой

всматривается в темную глубину и однажды находит там нечто светлое, привлекающее его внимание.

*Once, when trying with chin against a well-curb,
I discerned, as I thought, beyond the picture,
Through the picture, a something white, uncertain,
Something more of the depths – and then I lost it.*

*Как-то раз, долго вглядываясь в воду,
Я заметил под отраженьем четким –
Сквозь него – что-то смутное, иное,
Что сверкнуло со дна мне – и пропало.*

Перевод Г. Кружкова [6].

Признавая несомненные достоинства данного перевода Г. Кружкова, отметим, однако, что переводчик дважды игнорирует значимый для смысла стихотворения образ папоротника (*a wreath of fern; one drop fell from a fern*) прибегая к генерализации (листья) в одном случае и вообще пропуская слово в другом. С нашей точки зрения, образ папоротника значим для сохранения мифопоэтических черт текста. Для русскоязычного читателя с образом папоротника связаны важные гносеологические смыслы, ведь в славянской мифологии папоротник – символ тайнознания. У А. Афанасьева читаем: «Кто владеет чудесным цветком, тот видит все, что кроется в недрах»... «с помощью его цвета можно черпать из рек и колодезев вместо воды сладкое вино»....«всякий, кто достанет Жар-цвет, становится *вещим* человеком» (курсив наш – Г.Т.) [8]. Обратим внимание на риторические вопросы в конце стихотворения Фроста. Они прямо указывают на символический смысл сюжета.

*What was that whiteness?
Truth? A pebble of quartz? For once, then, something.*

*Чем был это светлый проблеск?
Истиной? Кусочком кварца? Но что-то там было.*

Сохраняя в тексте образ папоротника (см., например, перевод С. Степанова), переводчик дает возможность русскоязычному читателю достроить ассоциативный ряд, связанный с мотивом познания: колодец – глубина – папоротник – тайнознание – истина. Возможность расширения аллюзивного слоя текста за счет сохранения мифологически значи-

мых образов, без сомнения, должно приниматься во внимание переводчиком при переводе мифопоэтических произведений.

Лирику Фроста стали активно переводить на русский язык примерно с середины 60-х годов XX века. Но приведем показательное высказывание исследователя его творчества и переводчика А. Шаракшанэ: «На языке оригинала он [Фрост – Г.Т.] искренне и горячо любим читателями, а его переводы такой заслуженной любви у российских читателей пока ни снискали» [9]. Одна из причин долгих блужданий переводчиков мимо Фроста – как раз его «сложная простота». Простые темы, наполненные глубоким содержанием. Простые образы, тающие в себе скрытый символический смысл. И при этом еще «странная» манера самого Фроста иронизировать порой над своим символизмом. Именно эта самоирония хуже всего улавливается переводчиками. При таком количестве препятствий переводчику впору опустить руки. Однако попытки перевести нестандартные тексты Фроста продолжаются и должны в конце концов увенчаться успехом, поскольку переводческая деятельность предполагает наличие нескольких вариантов переводов одного текста. Хотелось бы уточнить: несколько вариантов хороших переводов.

Список литературы

1. Slockower H. Mythopoesis. Detroit, 1970. 362 p.
2. Козлов А.С. Мифологическая критика // Современное зарубежное литературоведение: энцикл. справочник. М.: Интрада, 1996. С. 225–235.
3. Хализев В.Е. Мифология XIX–XX веков и литература // Вестник МГУ. Серия 9. № 3, 2002. С. 721.
4. Телегин С.М. Философия мифа. Введение в метод мифореставрации. М., 1994. 164 с.
5. Martin A. L. Creative Flow in Robert Frost's «Stopping by Woods on a Snowy Evening» [Электронный ресурс] – Режим доступа <http://aleymartin.hubpages.com> (дата обращения 12.10.2015).
6. Фрост Р. Стихотворения [Электронный ресурс] – Режим доступа <http://netslova.ru/zverev/frost.html> (дата обращения 06.04.2015).
7. Мифы народов мира [Электронный ресурс] – Режим доступа http://vsemi-fu.com/mifu/vikingi/lesnye_karliki.php (дата обращения 10.11.2014).
8. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. В трех томах. – М.: Современный писатель, 1995. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://books.google.ru/books?isbn=5457409260> (дата обращения 23.10.2015).
9. Шаракшанэ А. Р. Фрост [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://poezia.ru/EditorColumn.php?sid=318> (дата обращения 03.09.2015).

FAIRY AND MYTHOLOGICAL ALLUSIONS IN R. FROST'S LYRICS AND THEIR PERCEPTION BY FOREIGN READER

G.A. Tokareva

This article examines several verses by R. Frost from mythopoetical point of view. Specific of Frost's mythopoetical style, given on the background of traditional mythological forms is demonstrated. Inclusion of myth and fairy tale like images into unusual emotional context provoke the special author's game with mythological allusions appeared in the text. Complexity of this features' conveyance to the target language is pointed out. Possible cultural associations with fairy tale like Frost's images, which can produce an alter cultural consciousness, are examined on the material of concrete poetical texts by R. Frost given in our translation.

Keywords: mythopoetic, allusions, cultural associations, alter cultural consciousness, reception.

4.12. ПРЕЛОМЛЕНИЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ ТРАДИЦИИ В «ФЕРМЕРСКОЙ» ПОЭЗИИ РОБЕРТА ФРОСТА И ЕЁ НАЦИОНАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА

© *А.Е. Котовская*

В разделе рассматривается отражение и преодоление европейской традиции в лирике Р. Фроста в духе сравнительного литературоведения (на материале ранних сборников «North of Boston» и «A boy's will» («К северу от Бостона» и «Воля мальчика»). Особое внимание в работе уделяется факту иронической оценки европейской традиции. Утверждается, что ирония помогала Фросту избежать экспликации глубоких связей с мировой культурой, формируя специфический подтекст стихотворений через создание иллюзии «понятности», «простоты» и «неевропейскости». Также рассматривается специфика формирования фростовского «фермерского» мифа и особенности его дальнейшего бытования в качестве национального. Раздел также содержит некоторые размышления, касающиеся специфики отражения в лирике национальных черт авторской поэтической индивидуальности.

Ключевые слова: лирика, национальный код, европейская традиция, «фермерский миф», ирония, подтекст.

Искусство всегда стремилось к выражению универсальных переживаний. Литература (и лирический род в частности) не исключение, хотя его и принято считать самым субъективным. В этом и состоит главный

лирический парадокс. Вместе с тем очевидно, что ещё на довербальном уровне (ритм и звук) лирика активно транслировала национальные коды, ведь ассоциативный ореол звука напрямую зависит от просодии конкретного языка (и здесь, прежде всего, отражается национальное ощущение ритма, национальное переживание музыки). Поэтому вопрос, способна ли лирика передавать национальные коды, отпадает сам собой. Безусловно, способна. И, несомненно, делает это на более глубинном уровне, чем это можно наблюдать в эпосе и драме. В лирике складывается парадоксальная ситуация, когда звук вступает в художественную коммуникацию ещё как бы до рождения слова, напрямую, минуя уровень дешифровки языкового кода. Эта мысль часто озвучивалась в работах О.М. Фрейденберг. Потенциал воздействия на читателя семантического ореола звука для поэзии вещь аксиоматическая и естественная. Теоретическую же разработку и практическое воплощение проблема звучания получила в эпоху романтизма и актуализировалась с новой силой на модернистском витке, когда особую эстетическую остроту приобрела идея буквального «прикосновения к реальности» через сенсорный контакт со словом. При этой установке артикуляция превращается в гиперсемантизированное мышечное действие сродни танцу, когда движения речевого аппарата становятся дополнительной формой выражения ритма. Слово необходимо было почувствовать и физически пережить. Пристальное внимание к физиологической природе звука закономерно приводило к выстраиванию физиологических концепций поэтического слова. Позиция общая для авангардной эстетики и не чуждая Р. Фросту, который сформулировал её следующим образом: «Words exist in the cave of the mouth, not in books» («Слова существуют в полости рта, а не в книгах») [1, р. 86]. Отрицая книжную форму бытования слова, Фрост демонстративно противопоставил себя книжной традиции. Свою эстетическую позицию он принципиально определял как «literary insubordination» («литературное неповиновение») [1, р. 88]. Но по иронии провидения ещё при жизни сам бунтарь стал классиком и мощным генератором традиции. На родине имя Р. Фроста сопоставимо с такими национальными символами, как государственный гимн и флаг (это замечание не стоит прочитывать иронически). «Критика неуместна, когда речь идёт о таких национальных символах, как американский флаг или Роберт Фрост» [2, с. 6] – вполне серьёзно напишут в начале 60-х годов XX века американские журналисты. В записных книжках Фроста можно обнаружить небезынтересные размышления о звуковой стороне стиха: «Difference between meter and rhythm. What do you mean by an *appropri-*

ate meter. Come Right Down to It What we really like in poetry. Analogies again. Bean and Bin. <...> Oxford Freeman – freedman... Spoke once and not since...» («Разница между метром и ритмом. Что вы подразумеваете под существующим метром. Приближение к нему напрямую. Вот Что Мы действительно любим в поэзии. Снова аналогии. Bean (боб) и Bin (мусорная корзина). <...> Оксфордский Freeman (учёный Муж) – freedman (вольноотпущенник)... Сказанное однажды и не так...»). Саму же поэзию Фрост любил сравнивать с разговором двух людей за закрытой дверью, когда многое звучит непонятно и загадочно. Художника, с его точки зрения, должно интересовать именно «звучание», материя разговора, а не конкретные слова. Эта же гиперсемантизация звучания заставила И. Бродского категорично утверждать, что русскому человеку Фроста «объяснить невозможно, совершенно невозможно» [4, с. 93]. Хотя метрически Фрост всё же неплохо адаптируется к русскому уху (частотные пятистопные ямбы, белый стих), но ассоциативное окружение этой музыки диктуется глубоко национальными ощущениями. Однако в случае Фроста вербализация этих ощущений не обнаруживает единства. Даже американские исследователи с трудом нащупывают корни, которые удерживают Фроста в почве американской литературы, противоречиво определяя его творческий метод и спектр традиций, на него влиявших. Сам же Роберт Фрост отвечать на подобные вопросы отказывался. В интервью Ричарду Пойеру можно обнаружить следующие замечания поэта по поводу собственных литературных предпочтений: «I was the enemy of that theory...that you should play sedulous ape to anybody» («Я противник подобных теорий... [согласно которым я] должен играть роль усердной обезьяны») [5, р. 22]. Поэтому неудивительно, что с лёгкой руки самого Фроста его с равным успехом называют модернистом (см. концепцию Ф. Лентриччиа, работа «Modernist Quartet») и наследником английских романтиков, усматривая в его пейзажной лирике лейкистский след и влияние Вордсворта, прочитывают в его больших стихотворениях драматический монолог Браунинга. Соотечественники поэта также усматривали связь Р. Фроста с традициями Р. Эмерсона, обнаруживая и взаимоотношение, и взаимоотталкивание поэтик. Ивор Винтерс довольно точно отмечает: «a disciple without Emerson's religious conviction: Frost believes rightness of impulse <...> the impulse is trustworthy and reason contemptible» («Последователь без эмерсоновских религиозных убеждений: Фрост верит в справедливость импульса. <...> импульс заслуживает доверия и выступает причиной отторжения») [6]. Ещё одна краска в палитре оценок. И. Бродский ха-

рактиковал ряд стихотворений Р. Фроста как «*чёрные пасторали*» (*курсив мой. – А.К.*). Возможно, такая разнонаправленность ассоциаций отчасти связана с двойственным национальным самоощущением американцев, которые стремительно вошли в состав новой нации, но медленно (фактически, а не декларативно) расставались со своими «материнскими» культурами. Об эстетических последствиях этой двойственности по меньшей мере стоит задуматься. Начать же разговор, на наш взгляд, следует с осознания европейских корней фростовской лирики, которую часто именуют «фермерской». Определиться с наполнением этой дефиниции нам ещё предстоит. И здесь не будет лишним вспомнить о жанре пасторали.

Функционирование жанра пасторали в рамках нормативной эпохи и за её пределами – довольно интересный предмет для размышлений. Во-первых, вызывает вопросы сама степень «герметичности» жанра и его потенциальная способность к разного рода трансформациям. Вспомним, что генетически жанр пасторали восходит к античным буколкам, эклоге и идиллии, жанровые признаки которых (действующие лица – пастухи и пастушки, сюжет же предполагал традиционную сумму событий – любовный конфликт, пастушеское состязание в пении (исключительно диалогическое), разрешение агона победой одного из пастухов и наградой-любовью) подвергаются трансформации. Будет излишним отметить, что уже у Феокрита присутствует потенциал самоиронии (см. идиллию «Пастухи, или Батт и Коридон»). В европейской поэзии Нового времени пастораль значительно изменила свою функцию по сравнению с античными жанрами, а позднее стала восприниматься как форма социального эскапизма. Теперь если пасторальный (по М.М. Бахтину, идиллический) хронотоп и предполагал органическую жизнь в родном уголке на лоне природы, то этот уголок потому и обособливался столь тщательно, что в широкой исторической перспективе над ним уже нависала угроза со стороны всё более усложнявшейся городской жизни. В Англии период полноценной жизни жанра пасторали охватывает ровно столетие (XVII–XVIII вв.). Ко второй половине XVIII века он начинает преодолеваться и часто осмысляется пародийно. Пастораль утрачивает жесткую регламентацию структуры и становится формой, сталкивающей, прежде всего, два типа мировоззрения – «естественное» и «цивилизованное», «искусственное». Эту оппозицию можно считать вполне универсальной. Однако такой широкий взгляд на пастораль в перспективе позволяет причислять к ней тексты, в которых вообще отсутствует какое-либо упоминание о пастушеской жизни. Здесь предметом рефлекс-

сии сначала становится само пасторальное единство мира, а потом и факт его распада. На наш взгляд, именно «рефлексию распада» И. Бродский именует «чёрной пасторалью».

Любопытно, что определение «чёрная пастораль» впервые употребляется Бродским по отношению к фростовскому стихотворению «Home burial» («Домашние похороны»)¹, текст которого полностью выдержан в форме диалога. «Вообще-то «Домашние похороны» не повествование; это эклога. Или, точнее, – *пастораль, правда, очень мрачная*. Но, поскольку в ней рассказывается история, это, безусловно, повествование; хотя способ изложения в нем – *диалог, а жанр определяется как раз способом изложения (курсив мой – А. К.)* [7]. Ситуация, описанная в «Home burial» (сборник «North of Boston» – «К северу от Бостона»), во многом противоположна пасторальному настроению. Мужчина и женщина, потерявшие ребёнка (фермеры, которых с определённой долей условности можно воспринимать как пастуха и пастушку), реализуют здесь две принципиально разные точки зрения: женщина максимально отстранена от земли и от мужчины, он же, в свою очередь, понимает, что она никогда к нему не снизойдет. Женщина реализует в этой сцене план метафизический (бытийный), а мужчина – физический (бытовой). Их диалог, как нетрудно догадаться, не заканчивается счастливым финалом. Сами по себе несчастливые финалы этого сборника весьма примечательны, но речь о них ещё впереди. Отметим также, что пасторальный тон в книге «North of Boston» задаёт именно первое стихотворение «The Pasture» («Пастбище»), которое очевидным образом аккумулирует в себе базовые идиллические топосы: пастбище, пастух-лирический герой, пастушеский источник, телёнок и matka, и даже ориентация на диалогичность (потенциальное наличие собеседника, к которому и обращён императив-рефрен «*I sha'n't be gone long.-You come too...*»).

*I'm going out to clean the pasture spring;
I'll only stop to rake the leaves away
(And wait to watch the water clear, I may):
I sha'n't be gone long.-You come too.
I'm going out to fetch the little calf
That's standing by the mother. It's so young
It totters when she licks it with her tongue.
I sha'n't be gone long.-You come too.*

*Пойду на луг прочистить наш родник.
Я разгребу над ним опавший лист,*

*Любуясь тем, как он прозрачен, чист.
Я там не задержусь. – Пойдем со мной.
Пойду на луг теленка принести.
Не может он на ножках устоять,
Когда его вылизывает мать.
Я там не задержусь. – Пойдем со мной [8, с. 72–73].
(пер. И. Кашкина)*

Фрост намеренно играет со своим читателем, активизируя его культурную память, заставляя поверить в возможность «пасторального входа» в сборник. Нужно сказать, что Р. Фрост всегда скрупулёзно выстраивал композицию своих книг. Тем интереснее, что следующее за «The Pasture» стихотворение «Mending wall» («Починка стены») опровергает справедливость пасторальных читательских ожиданий, являясь «идиллическим» диалогом без диалога. Реплики в стихотворении даже не обнаруживают взаимной адресованности. Это статичные точки зрения. Позиция лирического героя эксплицируется в реплике-рефрене: *Something there is that doesn't love a wall...* (*Есть что-то в мире, что не любит стен...*). Его же собеседник в свою очередь эксплицирует следующее: *Good fences make good neighbors...* (*Сосед хорош, когда забор хороший...*). Чем же собственно занимаются соседи? Возводят стену, демонстративно разрушая пасторальное единство мира. Делая возведение стены предметом напряжённой философской рефлексии, наполняя формальное «созидание» содержанием «разрушения», Фрост обнажает некоторые существенные закономерности жизни своего «фермерского» мира. Этот мир определён не представляет собой точный слепок с нью-гемпширской действительности и тем более не претендует на документальную достоверность. В мире сборника ни одно действие не равно самому себе. Созидание таит в себе разрушение, рождение перечёркивается смертью, даже сбор урожая в стихотворении «After apple picking» («После сбора яблок») превращается в философское рассуждение о смерти, несколько завуалированное авторской иронией. Природа в этом сборнике Фроста бесформенна и хаотична, человек – вот единственный носитель формы и морали. Но здесь возникает закономерный вопрос, *какой* формы и *какой* морали. Однозначных ответов на эти вопросы в мире Р. Фроста не существует. Куда более важным ему представляется сам процесс сталкивания разных голосов, выхода к универсальному через индивидуальное слово. Это вполне полифонический подход. В стихотворении «Mending wall» (как, впрочем, и в тексте «Home Burial») обострена ситуация коммуникативного провала. В этой

невозможности диалога кроется и основа фростовского трагизма, когда важнее сказанного может быть только произнесённое. Эта тенденция к двойному диалогу (эксплицитированному и имплицитному) сохраняется и в стихотворении «The death of the hired man» («Смерть батрака»), где игра с традицией (не только пасторальной, но и романтической) ведётся ещё более изобретательно. Набор «действующих лиц» в стихотворении для Фроста вполне типичный. Муж-фермер, его жена и вернувшийся в их дом после долгих мытарств и скитаний старик-батрак. Между супругами происходит напряжённый разговор, в ходе которого выясняется, что жена, испытав жалость к старику, впустила его в дом. Муж же произошедшим недоволен. С его точки зрения, старик совершил предательство, когда покинул их семью в разгар полевых работ, тем самым уронив своё достоинство. Не будем анализировать текст целиком, а обратим внимание на один интересный фрагмент:

*He thinks if he could teach him that, he'd be
Some good perhaps to someone in the world.
He hates to see a boy the fool of books.
Poor Silas, so concerned for other folk,
And nothing to look backward to with pride,
And nothing to look forward to with hope,
So now and never any different.
**Part of a moon was falling down the west,
Dragging the whole sky with it to the hills.
Its light poured softly in her lap. She saw it
And spread her apron to it. She put out her hand
Among the harp-like morning-glory strings,
Taut with the dew from garden bed to eaves,
As if she played unheard some tenderness
That wrought on him beside her in the night.**
«Warren», she said, «he has come home to die:
You needn't be afraid he'll leave you this time».
«Home», he mocked gently.*

*Он и Гарольда хочет обучить,
Чтоб тот на что-нибудь да пригодился,
А то мальчишка одурел от книг.
Бедняга Сайлас о других печется,
А сам – чем в прошлом может он гордиться,
А в будущем надеяться на что?*

*Как и сейчас, всегда одно и то же.
Осколок месяца скользнул на запад,
Стянув все небо за собой к холмам.
Свет пролился к ней нежно на колени.
Она простерла фартук и рукой
Коснулась, словно арфы, струн рассветных,
Сверкающих росой от гряд до крыши,
Как будто бы играя всю ту нежность,
Что вокруг него сгущалась рядом с ней.
«Он умирать пришел домой, Воррен.
Не беспокойся, он не загостится».
«Домой?» – он усмехнулся [8, с. 102–103].
(пер. М. Зенкевича)*

Данный фрагмент прекрасно демонстрирует механизм фровстовского отрицания-принятия традиции. Монологический фрагмент, перенасыщенный романтическими топосами: «луна», «струны лунной арфы, славящие утро», «ночная нежность» (*в тексте статьи он выделен полужирным курсивом*), заключён между двумя массивами диалога. Причём в первом диалогическом «массиве» завуалировано подготавливается отрицание «книжной традиции», а во втором – констатируется факт этого отрицания, который сам по себе подвергается иронической оценке. Оценочный слой формируется здесь через это конфликтное соположение стилистически разнородных частей. Однако эта ирония не дезавуирует общий трагизм ситуации. Ведь, в конечном итоге, разговор сводится к теме смерти (центральной для романтической эстетики). И эта тема не осознаётся пародийно.

Надо сказать, что к штампам, продиктованным эстетикой романизма, Фрост относился со свойственной ему иронией. Размышляя над тем, какой должна быть поэзия, он однажды заметил: «would exclude everything but love and the moon» («должна исключить всё, кроме любви и луны») [1, с. 89]. В стихотворении «Mowing» («Косьба»), из сборника «A boy's will» («Воля мальчика») Фрост открыто вступает в полемику с Водсвортом: *What was it it whispered? I knew not well myself*» (ср. с *Will no one tell me what she sings*, стихотворение Водсворта «The Solitary Reaper» («Одинокая жница»), откуда Фрост заимствует саму лирическую ситуацию, но радикально переворачивает её трактовку). Музыка (типичный романтический субститут поэзии) у Фроста рождается не в человеческом голосе, а в звуке работающей косы, безжалостно срезающей тонкие стебли трав. Да и сама косьба – это не составная часть

«сельской идиллии»), а форма философской рефлексии, способ познания жизни. Показательно, что к этому стихотворению Р. Фрост даёт следующий комментарий: «he takes up life simply with the small tasks» («он просто постигает жизнь, выполняя маленькие задания») [9, с. 9], что дополнительно подчёркивает гносеологическую и дидактическую направленность сборника. Напомним, что в книге «A boy's will» последовательно раскрывается сознание сквозного лирического героя-юноши, находящегося в процессе личностного становления, которое отчасти происходит и через преодоление иллюзий, продиктованных романтической традицией. Так в стихотворении «The Demiurge's Laugh» («Смех Демиурга») обнажается острый кризис «доверия к себе» лирического героя Фроста (вспомним Эмерсона и американских романтиков, этот принцип провозгласивших). Любопытно, что текст «The Demiurge's Laugh» помечается в издании 1915 года комментарием «about science» («о науке»). Что имеет в виду Фрост? Возможно, кризис человеческого знания как такового, ведь человек по-настоящему не знает даже самого себя. Иронической ревизии здесь подвергается сама человеческая самонадеянность, имеющая место и в случае позитивистской науки, и в случае романтической авторефлексии. Отметим также, что образ Демиурга базируется на той же гностической традиции, что и мировоззрение некоторых английских романтиков, увидевших в гностицизме привлекательную промежуточную форму между христианством и язычеством. «Бог становится таким, каковы мы сами», – утверждал английский романтик Уильям Блейк [10, с. 97], находившийся под сильным влиянием идей гностицизма.

В книге «North of Boston» (как и в последующих фростовских сборниках) последовательно выстаивается фростовский «фермерский миф». Любопытно, что этот готовый миф американский читатель воспринял как национальный и безоговорочно принял его на веру. Такое слепое «присваивание» сделало рецепцию этого мифа однобокой. Будет нелишним в иллюстративных целях обратиться к мнению И. Бродского, описавшего восприятие лирики Р. Фроста своими американскими студентами в следующих красках: «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» [4, с. 110]. Однако наивной вере американцев в Фроста можно найти разумные объяснения, ведь рубеж XIX–XX вв. – это время окончательного становления американской нации, формирования единого географического, экономического и политического пространства, окончательного покорения Дикого Запада. Молодой нации закономерно потребовались готовые формулировки национальной идеи, психологии, критериев разграничения «своих» и «чужих». Для этого необходимо было концентрированно пережить собственную историю и осознать её на более высоком уровне абстрагирования. Эту миссию взяли на себя сначала трансценденталисты, художники-философы, а чуть позже и Р. Фрост. 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», «простоты» и «неевропейскости». В рецепции фростовской лирики эта иллюзия жива до сих пор. Её преодоление – немалый читательский подвиг. Читая Фроста, важно учитывать, что, полемизируя с традицией, поэт не разрывает с ней отношений. Его фермерский мир вырывается за рамки европейской системы координат, но требует её учёта при своём восприятии.

Примечания

1. Подробный анализ этого стихотворения приведён нами в следующей статье: Котовская А. Е., Токарева Г. А. «К вопросу о переводческой рецепции имплицитных смыслов лирического текста (на материале лирики Р. Фроста)» // Вестник Литературного института имени А.М. Горького, №4, 2013.

Список литературы

1. Lentricchia F. *Modernist Quartet*. – Duke University: Cambridge Press, 1994. 305 p.
2. Прияткин Д.А. Социально-философские аспекты поэзии Р. Фроста. Дисс. канд. филол. н. Л.: Ленинградский государственный университет имени А.А. Жданова, 1984. 204 с.
3. Frost R. *The notebooks of Robert Frost*. – Cambridge (Mass.) London : Belknap press of Harvard univ. press, 2006. 809 p.
4. Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. – М.: Издательство Независимая Газета, 2000. 328 с.

5. Hadas R. Form, cycle, infinity. Landscape imagery in the poetry of Robert Frost a. George Seferis. Lewisburg London: Bucknelluniv. press Assoc. univ. presses, Cop., 1985. 221 p.

6. Ryan S. Alvan Frost and Emerson: Voice and Vision // The Massachusetts Review. 1958 №1, pp. 5–23. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.jstor.org/stable/25086452?seq=1#page_scan_tab_contents (дата обращения: 13. 05. 2015).

7. Бродский И. Скорбь и разум // Иностранная литература. 1997. Вып. 10 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/1997/10/brodscy.html> (дата обращения: 08.11.2015).

8. Фрост Р. Стихи. Сборник. /Сост. и общ. ред. перев. Ю. А. Здорова. – На англ. яз. с параллельным русским текстом. – М.: Радуга, 1986. 432 с.

9. Frost R. A boy's will. – New York: Henry Holt and company [reprint], 1915. 63 p.

10. Блейк У. Видения Страшного суда / под ред. В. Чухно. – М.: Эксмо-пресс, 2002. 382 с.

EUROPEAN TRADITION REFLECTION IN R. FROST'S «FARM» POETRY AND ITS NATIONAL SPECIFICS

A. Ye. Kotovskaya

The paper reviews European tradition reflection and its breaking in R. Frost's lyric (on the material of his early books, «North of Boston» and «A boy's will»). It uses the comparative literature methodologies. Special attention is devoted to ironical characterization of European tradition. The paper also demonstrates Frost's irony capabilities. In particular, it helps him to avoid the explication of the world culture correlation. Irony also makes specific implication of Frost's verses. It is shaped with the aid of perspicuity and simplicity illusions. Paper also deals with the «farm» myth specifics and its American existence. What is more, the work describes the lyrical communication (from the national identity position).

Keywords: lyric, national codes, European tradition, «farm myth», irony, implication.

4.13. ПРИНЦИПЫ СОЗДАНИЯ ПОЛИТИЧЕСКОГО МИФА В СОВРЕМЕННОЙ МАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ («АМЕРИКАНСКИЙ ГЕРОЙ» Л. БЕЙНХАРТА)

© *A.C. Рожин*

Данный раздел обращается к анализу особенностей функционирования политического мифа в современной массовой литературе. С этой целью привлекаются работы как исследователей традиционной мифологии (Дж. Кэмпбелл, К.

Леви-Стросс, М. Элиаде и др.), так и специалистов по современной политической мифологии и идеологии (Р. Барт, Б. Шаллан, Ч. Ботиччи, А.А. Гончарик и др.). Основным методом исследования стал мифопоэтический и мотивный анализ художественного текста. В результате проведённого исследования были сделаны выводы о том, что американская действительность предстаёт насквозь мифологизированной, при этом основным инструментом мифологизации выступают СМИ. Инструментами же деконструкции мифа в тексте романа выступают работа с метатекстом, симулякрами и постмодернистской иронией.

Ключевые слова: мифологическое сознание, массовая культура, мифомышление, политический миф.

Тема создания политического мифа и его функционирования в современной массовой литературе является не просто интересной с точки зрения исследования и анализа текста, но и в свете последних политических событий (предстоящие выборы в Государственную думу РФ и «борьба» оппозиции; события на Украине и отношения её с Россией; война в Сирии и уничтожение террористами исторических памятников). Важно понимать, где проходят границы современного мифотворчества и каким инструментарием данный миф создаётся.

В настоящее время политический миф изучается отдельно политологами, социологами, культурологами, лингвистами (например, существуют технологии лингвистического программирования, которые активно используются в западных странах, но всё больше проникают на территорию РФ), антропологами, в меньшей степени литературоведами. Особенно в России, где подходящие для анализа тексты встречаются не так часто, во многом из-за особенностей менталитета, специфики становления политической системы в последние 25 лет и отсутствия политических традиций, которые столь важны не только для появления подобных текстов, но и для появления политического мифа как такового.

В первой половине XX в. миф рассматривался как составляющая часть структуры подсознательного (Эмиль Дюркгейм, Клод Леви-Стросс, Бронислав Малиновский, Джозеф Кэмпбелл), подчеркивалось, что миф является формой общественного сознания, характерной для различных этапов развития общества. Уже в послевоенное время, когда европейская цивилизация столкнулась с ужасами Второй мировой войны, были изучены принципы работы и опыт немецкой пропаганды. Стало понятно, что миф уже не связан только с традиционными верованиями. Во второй половине XX в. понятие «политический миф» все чаще стало использоваться применительно к современному обществу.

Этим явлением занимался немецкий философ Эрнст Кассирер, который в своих работах сделал акцент на изучение эффективности мифов в масштабном общественно-политическом процессе. В его работах по изучению влияния пропаганды на население нацистской Германии политический миф выступает не только как инструмент легитимации своих лидеров, но и как средство пропаганды.

В более позднее время этим занимались политологи, политические философы, среди которых Генри Тюдор, Джеймс Робертсон, Кристофер Флад. Важный вклад в разработку феномена внесли итальянский политический философ Чиара Боттичи и французский политолог Бено Шаллан. Они одни из первых сделали решительный шаг в сторону от размышлений о «политическом мифе» в категориях «правда-ложь», так как миф не подлежит эмпирической проверке.

Боттичи и Шаллан выделяют три основных содержательных аспекта политического мифа: 1) воспроизводство значения; 2) распространение в определенной группе; 3) обращение к особым политическим условиям существования этой социальной группы.

А.А. Гончарик, цитируя Боттичи и Шаллана, замечает, что политический миф «это не объект, а непрерывный процесс, работа над общим повествованием, которое обуславливает значение в политических условиях и переживаниях социальной группой, это способ формирования повествования» [1, с. 84].

К мысли об объединении мифа и идеологии приходит и Ролан Барт. Отмечая необъективный, а часто ложный характер различных идеологий, Барт называет это объединение «метаязыком» или «вторичной семиотической системой» [2]. Важно, что Барт не проводит семиотического разграничения между идеологией и мифом.

Российский политолог Николай Шестов утверждает, что миф становится сущностным качеством идеологии. В своей работе «Политический миф теперь и прежде», он пишет, что идеология – это «частная комбинация политических мифов в рамках политико-мифологического поля данного общества» [3, с. 95].

Учитывая тот факт, что к мифу в политике обращаются именно затем, чтобы построить некую полную картину мира, а миф всегда стремится к целостности, можно сделать вывод, что подобная форма организации общественного сознания через политические мифы является наиболее эффективной. При этом следует отметить, что в политическом контексте термины «идеологема» и «мифологема» приобретают одно и то же значение. Причем нельзя утверждать, что мифотворчеством зани-

маются только тоталитарные государства с помощью своих институтов. У демократических и даже либеральных форм правления также существуют свои политические мифы.

В работах Мирча Элиаде, Ролана Барта, А.Ф. Лосева кроме определения мифа как древнего предания, рассказа или вымысла в широком смысле, существуют и такие:

1. миф – объяснение мира посредством некоей версии, которую нельзя ни подтвердить, ни опровергнуть;

2. миф – синоним понятия «мифологическое сознание», то есть сознания, порожденное мифом и порождающее миф.

Не следует путать мифологическое и массовое сознания, хотя важно понимать, что массовое сознание формируется на базе мифологического.

Исходя из этого, можно сделать предположение, что политический миф делает возможным влияние средств массовой информации на массовое сознание. Соответственно, именно СМИ и ещё ряд средств коммуникации людей могут являться основным орудием распространения мифов. Именно через распространение мифов политики могут объяснять непонятные явления или непопулярные решения, которые ими принимаются. Также миф является той институцией, которая регулирует поведение индивида в социуме. Например, телевидение показывает сериалы или фильмы: жизнь героев на экране становится достоверной, реальной, перед зрителем разыгрываются различные понятные архетипы. Конечный продукт для него – это возможность легитимно «подглядывать» за чужой жизнью, анализировать чужие поступки и «применять» на себя.

Таким образом, мифологическое сознание – это такое мировоззрение, которое, главным образом, основывается на желании верить. Это один из самых древних типов восприятия мира. Возникает своего рода парадокс: в эпоху постмодерна, когда большинство образованного населения утратило веру в метанарративы, для большого пласта населения действительность предстаёт насквозь мифологизированной. Отметим, что внутри мифа она не воспринимается таковой: в тот момент, когда миф начинает осознаваться в качестве мифа, он перестаёт быть мифом.

В том числе, это справедливо и по отношению к политической сфере. Политтехнологи XXI века ловко используют весь инструментарий мифотворчества: от лингвопрограммирования до разыгрывания определённых сценариев; от работы над индивидуальным политическим имиджмейкингом до разработки бренда партий.

Часто это происходит с применением массовой литературы. Например, образы Ленина, Гитлера, Линкольна уже могут стать самостоятельными мифологемами. Массовая литература может показывать, как работает политический миф, или самой являться мифом и даже элементом пропаганды.

В своей работе мы рассматриваем роман «Американский герой» («American Hero», 1993) Ларри Бейнхарта (Larry Beinhart, p. 1947). По своему жанру это политическая сатира. Отметим, что политическая сатира – основной жанр для тех произведений, которые показывают, как работают политические мифы изнутри. Например, это книги Кристофера Бакли («Christopher Taylor Buckley») «Суматоха в Белом доме» («The White House Mess», 1986), «Здесь курят» («Thank You for Smoking», 1994), «Верховные судороги» («Supreme Courtship», 2009) и др. Сам выбор жанра обуславливает использование традиционного для литературы постмодернизма приёма – иронии. В 1997 году вышла экранизация романа «Американский герой» с переработанным сценарием (под названием «Хвост виляет собакой» с Робертом Де Ниро и Дастином Хоффманом в главных ролях).

Книга предлагает одну из версий американской операции против Ирака под названием «Буря в пустыне», при этом напрямую об этом в тексте не говорится и излагается альтернативная точка зрения на этот конфликт: самой войны не было, это лишь инсценировка боевых действий для того, чтобы повысить рейтинг переизбравшегося тогда президента Джорджа Буша старшего.

Известно, что любая война с дальнейшим успешным разрешением конфликта добавляет серьёзный процент электората победителю. Для этой цели президент США нанимает лучшего режиссёра Голливуда, чтобы он снял фильм. И всё это происходит на фоне сексуального скандала, связанного со старшим Бушем.

Политический миф в романе реализуется на двух уровнях. На первом уровне можно даже говорить о деконструкции: развенчивая миф о Дж. Буше как успешном политике, автор воссоздаёт новый миф о Буше, как успешном политике.

Обратимся к тому, какими средствами Ларри Бейнхарт развенчивает политический миф. В романе прописано небольшое количество приближенных к Бушу. Так, например, госсекретарь Джеймс Бейкер в частных беседах с президентом, с первым лицом самого передового государства, может не просто разговаривать «на ты», но и называть его «Бушиком». При этом самого Бейкера в начале произведения автор опи-

сывает как человека, который считает себя *мастером интриги, инкарнацией Макиавелли, самый умный и безжалостный человек Империи* [4, с. 7]. И это в то время, когда Буша по рейтингам обгоняет его конкурент.

Дейв Хартман – главный продюсер крупнейшей студии в Голливуде и самый влиятельный человек в среде кинодеятелей. Именно он получает заказ от Буша на производство «войны» после того, как фактически перехитрил президента, опять же разыграв типичный американский архетип о солдате, вернувшемся после плена во время войны во Вьетнаме. Кстати, большинство героев раскрывают именно эту мифологию: сам Буш во время Второй мировой после событий в Пёрл-Харборе бросил учёбу, чтобы пойти воевать, так он стал самым молодым лётчиком ВМС США в то время. Получается, что президента страны можно обмануть, чтобы решить свои корыстные вопросы. В таком случае Буш выглядит крайне нелепо.

В романе обыгрывается некий «американский» архетип. Во многом это логика имперского бытия. Логика особая, в которой много иррационального, внепрагматичного. Сама идеология имперства очень мифологична. Американское же сознание вообще крайне восприимчиво к мифу. Поэтому и империя со всеми ее атрибутами нашла глубокую опору в умах и душах типичных американцев и поселилась в них всерьез и надолго. Например, режиссёр Бигл идёт на бейсбольный матч со своим сыном, так как понимает, что именно это «американское». В сценарии «фильма о войне» обыгрывается архетип Хорошего Парня, который после неожиданного нападения встаёт с пола и избивает всех негодяев. Другой ключевой образ, который поможет раскрыть аферу с войной, – Джо Броз. О себе он так и говорит: «Я – самый настоящий американский герой». Рефлексирующий ветеран боевых действий во Вьетнаме, сражавшийся под командованием легендарного генерала, думает о своём долге американского гражданина и уповает на повышенную пенсию.

Симулякры в данном романе – следующий инструмент создания политического мифа. И если Буш и Броз в романе – герои, которые воевали, то Хартман однозначно симулирует своё участие в войне.

Так сама по себе война, которой не было – это классическая симуляция по Жану Бодрийяру. Образ даже не маскирует отсутствие фундаментальной реальности, но вообще не имеет какого-либо отношения к ней – симулякр в чистом виде. В своей работе «Симулякры и симуляции» Жан Бодрийяр указывает на 3 типа симулякров. В случае с «Аме-

риканским героем», война – это третий порядок: «симулякры, симуляции, основанные на информации, кибернетической игре, – полнейшая операциональность, гипперреалистичность, нацеленная на тотальный контроль».

В качестве следующего способа деконструкции мифа можно назвать метатекст. В переходном состоянии между метатекстом и симулякром находится отсылка к скандалу, случившегося перед президентскими выборами в 1972 году в отеле Уотергейт. Тогда была раскрыта попытка незаконно установить «республиканцами» прослушивание «демократов». Последовала единственная прижизненная отставка в истории США – отставка президента Ричарда Никсона, а последний слог в названии отеля «-гейт» стал суффиксом, используемым для названия новых политических скандалов. Ларри Бейнхарт очень хочет, чтобы читатель максимально погрузился в тот кризис, в котором пребывал сам Буш.

Другим примером метатекстуальности можно считать предисловие, где сам автор указывает на то, что роман является «художественным вымыслом», а «фактология и вымысел в этом романе почти неразличимы». Кстати, своё произведение автор называет «текстом», что тоже достаточно символично.

Метатекстом необходимо считать и записи режиссёра Линкольна Бигла (Линкольн – знаковое имя в США, вызывающее в памяти 16-го президента страны, освободителя рабов), где расписываются основные черты «американского мифа» и антагонисты. Например, *Мы – невинны, они – виноваты; мы – защищаемся, они – нападают; мы – боремся за справедливость, они – тиранят соседей и собственное население; мы – подчиняемся международному праву и миротворцы, они – нарушают все договорённости, преступники и бандиты* [4, с. 308–309].

Итак, средства, работающие на разложение политического мифа:

1. образы героев, иронизирующих над президентом, ставящих его в неудобное положение или раскрывающие его замысел
2. симулякры и симуляции в самом тексте
3. метатекст

Если обратиться к принципам выстраивания образа Буша, мы увидим президента Америки с другой стороны. Главным инструментом, и об этом автор указывает в предисловии, является метатекст в виде авторских сносок. В них указываются различные обстоятельства, которые реально происходили в это время: это либо ссылки на статьи о президенте в известных журналах и газетах, либо реальные документы со

сносками (которые добавляют документальности фактам). Так миф о Буше-неудачнике деконструируется в Буша-успешного президента. Таким образом, автор может сколько угодно иронизировать в области вымышленного, но в области фактов и «газетных вырезок» он продолжает уважать своего президента.

Политический миф о президенте – основной, но есть более масштабный, некий «месседж» автора. Ссылки на него находятся под глубоким слоем текста. Любую войну американцы считают не менее эпической, чем описанная Гомером в «Илиаде». Джеймс Бейкер себя мнит Никколо Макиавелли. Президент одной из американских компаний, которая была продана японцам, остаётся на своём посту только потому, что своими поступками характеризует всё «американское»: и любовница, и гольф, и Йель и даже машина типично американская. Другой герой считает, что он Прометей и несёт свет людям. Подобным набором архетипов Ларри Бейнхарт конструирует основной миф. Миф о большой Америке: здесь каждый человек, любой нации (поэтому и японцы, и греки, и флорентийцы) найдёт своё место в социальной системе.

Поскольку СМИ являются основным орудием пропаганды, то и автор использует эффект монтажа. Нередко он рассказывает, где и какой план сейчас должен быть. При этом кино получается в жанре мокьюментари, это кинематографический или телевизионный жанр игрового кино, которому присущи имитация документальности, фальсификация и мистификация [см. 5]. То есть очередной симулякр, на этот раз не в тексте, но в его форме. Фильмы этого жанра внешне соответствуют документальным фильмам, но их предмет, в отличие от настоящего документального кино, является вымышленным и специально «замаскирован» под действительность. Этим автор хочет показать, что главным оружием XXI века станут не пушки, а средства коммуникации.

В итоге можно сказать, что политический миф в романе Ларри Бейнхарта «Американский герой» показан на двух уровнях: сюжетообразующая деконструкция о президенте неудачнике-победителе и большой миф об американской политике, американской мечте, где, как в любом голливудском «хэппизнде», словами автора «Америка непобедима, Америка хороша» [4, с. 258].

Список литературы

1. Гончарик А. А. Понятие мифа и его применение в исследованиях политики // Политическая наука: Сб. науч. тр. / РАН ИНИОН. Центр социальных науч.-информ. исслед. Отд. полит. науки; Рос. ассоц. полит. науки; Ред. кол.: Ю.С.

Пивоваров (гл. ред.) и др. М.: ИНИОН, 2009. № 4: Идеи и символы в политике: Методологические проблемы и современные исследования. С. 79–87.

2. Барт Р. Мифологии. М.: Академический проект, 2010. 351 с.

3. Шестов Н. И. Политический миф теперь и прежде. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2005. 414 с.

4. Бейнхарт Л. Американский герой. СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2004. 280 с.

5. Хохлова Е. В. Мокьюментари: синтез документального и художественного (на примере романа Дж. Барнса «Артур и Джордж») // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2013. № 6–2. С. 296–300.

**POLITICAL MYTH AND PRINCIPLES OF ITS CREATION
IN THE CONTEMPORARY POPULAR FICTION
(L. BEINHART'S «AMERICAN HERO»)**

A. S. Rozhin

The article aims to analyze the specificity of functioning of the political myth in the contemporary popular fiction. For this purpose, the works of both researchers of traditional mythology (J. Campbell, C. Levi-Strauss, M. Eliade and others) and scholars in the field of contemporary political mythology and ideology (R. Bartes, B. Chaland, C. Bottici, A. A. Goncharik) are involved to the analysis. Mythopoeic and motive analysis of the text are used as the main methods of study. The author concludes that American reality appears to be mythological to the cores; the crucial mythologizing tool is mass-media. Myth-deconstruction in the novel is achieved by using meta-textual elements, simulacra and postmodern irony.

Keywords: mythological consciousness, popular culture, mythological cogitation, political myth.

**4.14. ЭТИЧЕСКИЙ КАНОН ЛИТЕРАТУРЫ
О ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЕ
В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЕ ВЕЛИКОБРИТАНИИ**

© *В.Г. Новикова*

В данном разделе рассматриваются нравственные ценности, представленные в военном романе Великобритании периода Первой мировой войны. Целью является исследование отражения этического канона военной литературы в современном британском романе. Трансформация канона обнаруживается в том, что сегодня на первый план в ряде произведений выдвигаются характеры тех персонажей, кто принципиально не брал в руки оружие. Современная история изобилует военными конфликтами. Массовое сознание тяготеет не только к

постоянному изображению насилия, но и непосредственному применению его. Поэтому рассказы о людях, не желающих воевать, является внутренней, глубокой потребностью общества, «большого войной». Нравственный закон, ставящий любую человеческую жизнь выше любых национальных интересов, становится содержанием ряда современных романов британских писателей о войне.

Ключевые слова: Первая мировая война, литература Великобритании, этика войны, патриотизм, Роберт Грэйвз, Джон Бойн.

Целью данного раздела является исследование отражения этического канона, сложившегося в литературе о Первой мировой войне периода конца 10-х-начала 20-х годов, в современном британском романе. Под этическим канонном здесь мы понимаем свод нравственных правил, определяющих для человека смысл его личного участия в боевых действиях, в данном случае непреложные нравственные установки отношения к такому участию для граждан Великобритании. Патриотические основы этого канона, лучшей формулировкой которых стали для каждого англичанина слова адмирала Нельсона перед началом Трафальгарской битвы: «Англия ожидает, что каждый исполнит свой долг» (*England expects that every man will do his duty*), складывались на протяжении всей истории страны и могут быть определены как необходимость выполнения долга по отношению к отечеству. К началу войны нравственное должествование непосредственного участия в ней поддерживалась активной, как и в других странах, государственной пропагандой. Настроения жителей страны в этот период выражают произведения Руперта Брука. Он успел написать только пять стихотворений, связанных с войной, которые появились в «Таймсе» как цикл под названием «1914» сразу после гибели автора и стали популярными, так как Брук прославил патриотический смысл самой «английскости» войны. Его сонет «Солдат» начинается словами: «Когда в бою умру я на чужбине, / Считай, что уголок в чужих полях / Навек стал Англией» (Пер. М. Зенкевича).

Следует помнить о том, что в первые годы войны на фронте сражались только добровольцы, так как регулярный призыв в Великобритании начался только в 1916 году. Патриотический накал был поддержан движением, получившим название «Белое перо». «Бригада Белого Пера» была создана адмиралом Ч. Фицджеральдом, активным сторонником принудительной военной службы, и состояла из множества молодых женщин, которые прикрепляли белые перья – символы трусости всем мужчинам в гражданской одежде, которых встречали в общественных местах. Это был настолько действенный метод, что прави-

тельство вынуждено было сделать специальные значки для мужчин – государственных служащих, чтобы уберечь их от оскорбления и избежать опустошения государственных органов. Однако не все воспринимали такой метод однозначно. Уже в 1914 году был опубликован рассказ А. Беннета «Белое перо», в котором повествуется о молодом человеке, захваченном всеобщим патриотическим подъемом, но не идущем добровольцем в армию. Его останавливает мысль о семье, которая будет обездолена, если он уйдет на фронт.

К 1916 году ранний патриотизм и энтузиазм сменяются новыми чувствами, в которых доминирует восприятие войны как безжалостной бойни. Р. Стивенсон в работе «Литература и Великая война 1914–1918» (2013) говорит о том, что война произвела «перелом времени и языка», тогда как официальный язык государства никоим образом не отражал действительность траншей [1, р. X].

Такой ракурс видения появляется прежде всего у «окопных поэтов». Реальность окопной жизни доносит до тех, кто в тылу, поэт Зигфрид Сассун. Эпиграфом к сборнику «Контратака» (1918) он поставил слова из «Огня» А. Барбюса: *В это скорбное утро люди, измученные усталостью, иссеченные дождем, потрясенные целой ночью грохота, уцелев от извержения вулкана и наводнения, начинают постигать, до какой степени война и физически, и нравственно отвратительна.* Популярная послевоенная поговорка гласила: «Я пошел в войну с Рупертом Бруксом и пришел домой с Зигфридом Сассуном».

Сражения и страдание участников Первой мировой имели беспрецедентное влияние на литературный процесс страны. Бессмысленное и жестокое уничтожение сынов нации становится содержанием произведений, написанных во время войны и сразу после нее. Характерным примером является «Дневник без дат», изданный 28-летней Энид Багхольд в 1918 году. Она была помощницей медсестры в Королевской Больнице Герберта в Вулидже, в 8 милях к юго-востоку от Лондона, и помогала солдатам, получившим ужасающие ранения.

В этом и других произведениях подобной направленности важны два аспекта. Во-первых, тема уничтожения будущего нации. Во-вторых, и в женской, и в мужской поэзии и прозе культивируется образ растерзанного тела прекрасного в своей молодости мужчины, что приводит к особому направлению «радикального эстетического пацифизма» [2].

Бурное развитие военная проза, неизбежно связанная с проблемами нравственности, получила в 20–30 годы, в том числе в литературе «потерянного поколения», яркими примерами которой в Великобритании

стали романы Р. Олдингтона «Смерть героя» (1929), Э. Бландена «Оттенки войны» (1929), З. Сассуна «Мемуары пехотного офицера» (1930), Р. Грейвза «Со всем этим покончено» (1929). Последний представляет собой автобиографический роман о войне, один из целого ряда подобных и по жанру, и по содержанию произведений. Автору было тридцать четыре года. Рассказ о его жизни включает и мирные сцены, но в центре события войны, из которых самое сильное впечатление производят главы «Смерть солдата» и «Газ, сэр, газ». В предельно будничной, «несентиментальной», как подчеркивают критики, манере, он описывает немыслимые для человеческой души и естества эпизоды войны. В этом он таков же, как и другие писатели «потерянных». Так же, как и они, он рассказывает о том, как утрачивалось им чувство ставшего бессмысленным патриотизма. Через несколько дней после выхода книги в свет он вместе с семьей покидает Англию, чтобы никогда более не жить на родине.

«Потерянные» не исчерпывают национального взгляда на войну в 20–30-е годы. Безусловно, они фиксируют крушение для многих нравственных ценностей как системы, базирующейся на фундаментальных категориях долга и патриотизма, и могут восприниматься как пацифисты. Но пацифизм уже стал целью существования для части граждан страны в самом начале войны. Уже в предвоенный период занявшие свое место в литературной и культурной жизни страны члены группы Блумсбери были убежденными противниками войны во время 1914–1918. Их пацифизм базировался не просто на нежелании бороться, но на подлинном смысле интернационализма и на вере, что война была огромной ошибкой, которая не должна была иметь место. Наиболее заметную роль в этом плане сыграл Леонард Вульф, который стал членом фабианского общества, писал статьи в «Нью Стэйтсмен». В 1916 он написал работу «Международное Правительство», которая обрисовывала в общих чертах будущие возможности для международной организации, которая могла бы способствовать обеспечению мира и решению конфликтов наций путем политических договоров. Книга была использована британским правительством в период создания Лиги Наций [3, 4].

Пацифизм позволяет предполагать, что при зафиксированном «потерянными» крушении ценностей, при сломе многих нравственных догм, сохраняет свое значение ценность человеческой жизни. В этой связи можно в особенную группу выделить тех англичан, которые не считали возможным взять в руки оружие для убийства других людей, пусть даже

и солдат армии противника. Они отказывались не из трусости, а из моральных соображений. Так в Великобритании времен Первой мировой войны сложилось движение «отказников», не нашедшее в тот момент яркого воплощения в литературном процессе, но явно свидетельствовавшее о другом этическом каноне, отличном от принятого государственной этикой.

В последующие десятилетия XX века, пережив еще одну мировую войну, английские писатели вновь и вновь обращаются к этим двум историческим катаклизмам. В период постмодернизма всепоглощающий интерес к истории, который заметен и в других странах, у британских писателей главным образом концентрируется почти исключительно на событиях Великой (Первой) и Народной (Второй) мировых войн. При всем разнообразии тем и трактовок общим является постоянное стремление «проверить» нравственные качества участников этих событий, соотнести их с современностью. Соотносимость с этическим канонам заметно отличает британских постмодернистов от их европейских современников.

Не только на протяжении всей второй половины предшествующего столетия, но и в первые десятилетия XXI века в литературном потоке отчетливо прослеживаются произведения, так или иначе связанные с Первой мировой войной. В этот период появляются и новые исследования, этой литературе посвященные [1, 5].

Вновь и вновь авторы обращаются к тем нравственным конфликтам, которые обнаружили сто лет назад. В современном осмыслении войны особое место занимает книга «Забытая победа: Первая мировая война: мифы и реальность». Её автор, один из ведущих современных военных историков страны Г. Шеффилд, отдавая должное «черствой арифметике» сражений, то есть признавая масштаб человеческой трагедии, всё-таки настаивает на необходимости помнить, что в этот период британская армия была самой эффективной силой борьбы в мире, что только в 1918 году был выигран наибольший ряд сражений в британской истории. Война была трагична, но не бесполезна, утверждает он [6, p. 215].

Однако «черная арифметика» войны имеет для современных авторов все тот же смысл, что и столетие назад. В большинстве произведений тема героизма и патриотизма тех, кто был на фронте, объединяется с памятью о бессмысленности их жертвы.

Следует отметить, что в современном романе, при сохранении в целом идеи необходимости служения отечеству в военный период, замет-

но актуализируется та тенденция, которая связана с образами «отказников», с теми, кто сохраняет главный канон гуманности – ценность человеческой жизни. Так, в 2012 году вышел в свет роман Джона Бойна «Абсолютист». Роман не отличается высоким художественным уровнем, но очень показателен с точки зрения отражения названной тенденции. Повествование в романе ведется от лица Тристана Сэндлера. Его истории вкладываются одна в другую, сочетая отдельные эпизоды его жизни – предвоенные, периода призыва, поля боя, встреч после войны и, наконец, старого писателя, вспоминающего свое прошлое, – в единое целое, т.е. форму, особенно востребованную современными романистами. Один из планов повествования, с которого оно и начинается, разворачивается в маленьком городке Норидж, через девять месяцев после окончания войны. Тристан приезжает сюда, чтобы встретиться с сестрой своего погибшего однополчанина Уильяма Бэнкрофта и передать ей письма брата. На самом деле встреча с этой девушкой необходима Тристану по иному поводу, объяснение которого и является содержанием романа. Сам повествователь после войны – это еще очень молодой человек, он отправился на фронт добровольно в 1916 году, когда ему не было и 18 лет (он «приписал» себе пять месяцев). Он тяжело болен физически. Одним из симптомов его болезни является правая рука, дрожь которой ему приходится иногда удерживать. Еще более сильны его нравственные страдания, на первый взгляд, просто типичные для «потерянных». Однако ситуация очень запутана в этическом отношении, так как связана с проблемами «отказников», каждый из которых неприемлем в той общественной ситуации, несмотря на мотивы отказа воевать.

В начале романа тема отказа связана с персонажем, получившим имя Артура Вульфа, который уже в казармах, где новобранцы проходят начальную подготовку заявляет, что *это все бессмысленно.. эти казармы, нам тут не место, никому из нас*. Сержант, воплощающий бездумное, всепоглощающее чувство долга, произносит перед строем только что пришедших в армию молодых людей слова, отражающие традиционный этический канон: *Отдельные юноши из вашего поколения не считают свои долгом защищать родину. Они называют себя отказниками. Они заглядывают себе в душу и не находят там стремления выполнить свой долг... Они нас погубили бы, если бы могли. Они играют на руку врагу* [7, с. 75]. Реакция солдат по отношению к «играющему на руку врагу» Артуру вполне естественна: *перышко ему*. Но Вульф будет стоять до конца. Он обнаруживает незаурядное мужество, и, следовательно, не примитивная трусость делает его отказником. Он упорно

настаивает на том, что не желает участвовать в массовом убийстве. Объяснения Вульфа в тексте уточняются прекрасной формулой, которая принадлежит персонажу, не принимающему непосредственного участия в действии, старшему брату одноклассника Бэнкрофта, который отказывается убивать другие Господни творения.

Показательно, что носители традиционного чувства долга обнаруживают жестокость, обнажающую одномерность, животную сущность их натуры. Отказников посылали на фронт санитарями. Это не так справедливо, как выглядит, потому что *санитар на фронте живет от силы минут десять. Их выгоняют из окопов на ничью землю собирать мертвых и раненых, а снайперы «снимают их моментально»* [7, с. 86]. Этот сценарий устраивал *правильно мыслящих солдат*. В конце концов, узнав, что Вульф – талантливый математик – должен вернуться в Лондон для прохождения службы в тылу, сержант и его подчиненные организуют убийство отказника.

Это преступление становится отправной точкой для нравственных исканий Бэнкрофта. Он становится отказником уже на фронте. По законам того времени отказ должен был быть зафиксирован еще в тылу, сейчас Бэнкрофт должен сражаться. Но в тылу он еще полагал, что *не прочь стать солдатом*. Образцом для него тогда был дед, воевавший еще в Трансваале. Отец расстроился, когда его призвали, но расстроился бы еще больше, если бы отказался драться. *Король, отечество – это все для него важно* [7, с. 92]. Это естественное для англичанина состояние души разрушается под воздействием множества преступлений на фронте. Не только убийства врагов, но и постоянные нарушения правил честной игры, законов чести и совести, все это заставляет Бэнкрофта стать не просто отказником, но «абсолютистом». Он не берет оружие даже под страхом смерти. Его не останавливают и мысли о будущих проблемах семьи. Действительно, его родители и сестра переживают после его смерти остракизм в своем городе. Преподобный Бэнкрофт мучается от сознания того, что имя его сына, расстрелянного за отказ участвовать в бою, но все-таки погибшего на фронте, не будет занесено в список вечной памяти на обелиске, которые сооружали в каждом населенном пункте, чтобы занести на него имена всех погибших солдат.

Бэнкрофт расстрелян как трус. Массовые казни такого рода подробно описаны в научной военной литературе и нашли свое отражение в художественных воплощениях событий войны. Тристан, еще в казарме стремящийся к дружбе с Бэнкрофтом, на фронте оказывается в конфронтации, особенно в тех этически неоднозначных ситуациях, которые

и сделали того «абсолютистом». Их отношения чрезвычайно усложняются нетрадиционной ориентацией Тристана. В отчаянии последний участвует в расстреле своего друга, после чего его рука всегда дрожит. Случайный собеседник в пабе говорит о том, что при первом взгляде на Тристана понятно, что тем владеют два чувства – вины и ненависти к себе [9, с. 32]. Психологический рисунок романа призван убедить читателя в том, что Тристан все-таки имеет право на прощение и, главное, самооправдание, которое так и не было ему дано. Подлинным преступником становится государство и те общественные институты, которые делают войны непрекращающимся процессом.

Роман Д. Бойна – лишь одно из целого ряда произведений о тех, кто отказался убивать. Такой же «абсолютист» становится героем романа Б. Элтона «Первая жертва» (2005). П. Баркер, автор ставшей классической для этой темы трилогии «Регенерация», написанной в 1990-е годы и посвященной самому знаменитому «отказнику» – поэту Зигфриду Сасуну, в 2009 году вновь обращается к теме военного времени. В том же году традиционный этический канон переосмысляет Н. Стаффорд с романе «Перемирие». Интерес общества к этой проблеме подтверждается открытием в 2014 году социального проекта СМИ: сайт «Дневники Белого Пера: воспоминания тех, кто сопротивлялся Первой мировой войне», содержащий письма, дневники, мемуары «отказников». Та же тема есть и во множестве романов массового потока, в том числе в женской прозе, например, в цикле романов шотландской писательницы А. Перри. Нельзя считать это незначимым для мейнстрима фактором, так как именно в этих произведениях обнаруживается потребности общества, на которые работает аксиология массового производства.

Очевидно, что в современный период, изобилующий военными конфликтами и общей тягой массового сознания не только к постоянному изображению насилия, но и непосредственному применению его, тема «отказников» является внутренней, глубинной потребностью общества, «больного войной». Нравственный закон, ставящий любую человеческую жизнь выше любых национальных интересов, становится содержанием ряда современных романов британских писателей о войне.

Список литературы

1. Stevenson R. Literature and the Great War 1914–1918. Oxford University Press, 2013. 280 p.
2. Budgen D. «Where Death becomes absurd and Life absurder?»: Literary views of the Great War 1814–1918 [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<http://webdoc.sub.gwdg.de/edoc/ia/eese/artic99/less3/Sources/HTML-Pages/HTML-Pages/theogr68.htm> (дата обращения 12.11.2015).

3. Manson J.M. Leonard Woolf as an Architect of the League of Nations. 2007. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.clemson.edu/cedp/Press/scr/woolf/woolf_league.pdf (дата обращения 12.11.2015).

4. Glendinning V. Leonard Woolf: A Biography. Free Press, 2006. 512 p.

5. Barlow A. The Great War in British Literature. Cambridge University Press. 2000. 128 p.

6. Sheffield G. Forgotten Victory: The First World War: Myths and Realities. Endeavour Press. 2014. 319 p.

7. Бойн Д. Абсолютист. / Пер. С англ. Т. Романовой. М., Фантом–Пресс, 2013. 384 с.

ETHICAL CANON OF THE LITERATURE ON THE FIRST WORLD WAR IN MODERN PROSE OF THE GREAT BRITAIN

V.G. Novikova

The article presents the moral values of the English military novel in the period of World War I. The purpose is research of the reflexion of the military literature's ethical canon in the modern British novel. Canon transformation is found out that a number of those characters who essentially did not take the weapon in hands are put forward on the foreground today. The modern history abounds with military conflicts. The mass consciousness aspires not only to the constant image of violence, but also direct its application. Therefore stories about the people doing not wish to be at war is internal, deep requirement of a society. The moral law putting any human life above any national interests becomes the maintenance of some modern novels of the British writers.

Keywords: The First World War, the literature of the Great Britain, ethics of war, Patriotism, Robert Graves, John Boyne.

4.15. СУДЬБА ПОЭТА ЗИГФРИДА САССУНА КАК СИМВОЛ ПРОТИВОСТОЯНИЯ ЛИЧНОСТИ И ГОСУДАРСТВА В ПЕРВУЮ МИРОВУЮ ВОЙНУ

© *Е.А. Полтанова*

Цель работы состоит в анализе способов проявления противостояния личности и государства в Первую мировую войну. На материале романа Пат Баркер «Регенерация» выявляются выражения протеста поэта Зигфрида Сассуна против участия Великобритании в Первой мировой войне, принявшего завоевательный характер, и против бессмысленной отправки «на бойню» молодого поколения

мужчин. Протест Сассуна выражается в написании им «Декларации Солдата», враждебном и презрительном отношении к гражданским лицам; а также в его гомосексуальной ориентации. Кроме того, анализируется тема отношений отцов и сыновей, возникновение замещающих отношений в отсутствие биологического отца. На примере судьбы Зигфрида Сассуна устанавливается, как решается конфликт личности и государства. Автор работы приходит к выводу, что моральная победа остается на стороне поэта, хотя он и возвращается на фронт.

Ключевые слова: Зигфрид Сассун, противостояние личности и государства, Первая мировая война, Великая война, Декларация Солдата.

Первая мировая война вошла в историю Великобритании как Великая война – the Great War. Эта война разделила мир на «до» и «после». «До» – благословенная Викторианская эпоха со своими традициями, чопорностью, четкими представлениями о том, как правильно жить, что есть долг и честь. «После» – знаменитое «потерянное поколение», оставшиеся в живых, но ментально изувеченные молодые люди, которые видят участие Великобритании в Первой мировой войне как закономерный итог Викторианской эпохи, а следовательно, и отрицают все традиционные ценности, потому что они больше не работают.

Пат Баркер (*Pat Barker*, р. 1943) в романе «Регенерация» («Regeneration», 1991) [1] обращается к теме Великой Войны с нетипичного угла зрения. На страницах романа нет шокирующих подробностей газовой атаки, ужасов передовой, так называемой «окопной правды», привычной читателю Э.М. Ремарка и Р. Олдингтона. Писательница обращает свое внимание на последствия войны для тех, кто выжил, но получил непоправимое психическое увечье. Действие разворачивается в военном госпитале для офицеров, больных неврастенией, куда и попадает один из главных персонажей, Зигфрид Сассун.

Пат Баркер писала роман, руководствуясь воспоминаниями своего деда-фронтовика, который вдохновил ее рассказами о своем опыте и помог прочувствовать атмосферу военных действий. Баркер строит сюжет на основе исторических фактов. На страницах романа действуют реальные исторические фигуры: поэты Зигфрид Сассун и Уилфред Оуэн, писатель Роберт Грэйвс, психиатры доктор Риверс и доктор Уэлланд. Все персонажи заимствуют факты биографии и перенимают поступки своих прототипов. Более того, по словам критиков, диалоги представляют собой такую удачную стилизацию, что создается впечатление, будто персонажи используют те же обороты речи, которые в реальности могли принадлежать перечисленным историческим личностям [2]. Пат Баркер обращается к источникам, например, она активно ис-

пользует заметки Доктора Риверса «Conflict and Dream», в которых Сассун фигурирует как Patient B [3].

Роман «Регенерация» начинается с того, что Зигфрид Сассун, уже известный поэт и блестящий офицер, отличающийся своей храбростью, пишет «Декларацию Солдата» – антивоенный документ, за который ему грозит трибунал. Однако Грэйвс уговаривает его замять эту историю и добивается того, чтобы Сассун отправился в Эдинбургский военный госпиталь на лечение от неврастения (в оригинальном тексте диагноз звучит как «shell shock», где слово «shell» означает «мина»). Символично, что в благополучное Викторианское время в этом здании находился санаторий с лечебными водами для оздоровительного отдыха, а теперь в этом месте восстанавливают психическое здоровье молодых офицеров, чтобы снова вернуть их на бессмысленную бойню.

Хотя Грэйвс обманом отправляет своего друга в лечебницу, он разделяет взгляды Сассуна на войну, только не одобряет его методы протеста против участия Великобритании в Первой мировой. Он так же принадлежит к интеллектуально-творческой элите, он писатель. Однако позиция Грэйвса звучит более жестко – пока на тебе надета военная форма, ты обязан выполнять свой долг, раз уж взял на себя обязательства: *When you put the uniform on, in effect you sign a contract. And you don't back out of contract merely because you've changed your mind. You can still speak for your principles, you can argue against the ones you're being made to fight for, but in the end you do the job. And I think that way you gain more respect* [1, p. 23]. Грэйвс ходатайствует, чтобы Сассуна отправили именно в Крэйгкокхарт, потому что он уверен – Сассун не добьется нужного ему эффекта своей «Декларацией», этим не изменишь положения дел, а в Лондоне его ждет либо тюрьма, либо гораздо худшая психиатрическая клиника до конца войны.

В романе «Регенерация» викторианские понятие долга и чести (duty and honour) возводятся в абсолют и становятся важнее человеческой жизни. Старшее поколение отправляет своих сыновей на фронт, *не имея достаточного воображения, – по словам Сассуна в его «Декларации», – чтобы представить себе муки солдат: ...agonies which they do not share, and which they have not sufficient imagination to realize* [1, p. 3]. Поэтому Зигфрид ненавидит тех, кто остался в тылу, – они рассуждают о славе и доблести, даже не подозревая о том, *что* приходится переживать солдатам в траншеях. По мысли доктора Риверса, апофеозом протеста Сассуна стал его поступок: он выбросил в реку свою медаль за храбрость при спасении раненых и выносе тел с поля боя: *Even the most extreme pacifist*

could hardly been ashamed of a medal awarded for saving life [1, p. 21]. С точки зрения доктора, этот порыв можно объяснить только тем, что Зигфриду глубоко противна война в любых ее проявлениях, и этим жестом он показывает, что не может гордиться даже спасением пострадавших в боевых действиях. По словам самого Сассуна, его поступок был бессмысленным и тщетным. Он сравнивает свои усилия с попыткой одинокой фигуры на берегу остановить идущий по реке корабль: люди на борту могут только гадать, отчего эта крошечная фигурка так прыгает и машет руками: *I thought that me trying to stop the war was a bit like trying to stop the ship would have been. You know, all they'd've seen from the deck was this little figure jumping up and down, waving its arms, and they wouldn't've known what on earth it was getting so excited about* [1, p. 15]. То есть государство – это машина, которую не под силу остановить отдельному её винтику.

Главные герои по-разному решают для себя конфликт двух видов долга: долг офицера перед своим отечеством и долг человека перед людьми, человечеством в целом. Как показывает уже приведенная цитата, Грейвс решил для себя, что пока он на службе, за него думает командование. Риверс и Сассун – рефлексивные персонажи, они не могут просто закрыть для себя эту тему для размышлений. Доктор Риверс постоянно возвращается мыслями к вопросу – кто более безумен: солдаты, которых он лечит, или он сам, лечащий их по приказу командования, только чтобы вернуть их на передовую, где они снова будут травмированы или на этот раз убиты. Зигфрид же находит психологическую разрядку в написанном слове – это его «Декларация» и его стихи. Доктор Риверс отмечает во время работы над делом Сассуна, что его стихи и его протест исходят из одного источника: *He thought that Sasson's poetry and his protest sprang from a single source* [1, p. 26]. Хотя с Зигфридом не происходило столь же ужасных событий, которые привели в Крэйглокхарт других пациентов, он как поэт острее чувствует и ощущает ответственность за вверенных ему солдат. Он не трус, не дезертир, не пацифист и не противник войны из религиозных убеждений. В своей Декларации он заявляет, что это власти нарушили контракт, а не он, когда война из оборонительной превратилась в завоевательную. Сассун не желает поддерживать эти поползновения, имея на своем попечении человеческие жизни: *I just don't think our war aims – whatever they may be – and we don't know – justify this level of slaughter* [1, p. 13].

В романе на фоне войны показана деконструкция традиционных отношений: государства и офицера, офицера и солдата, доктора и пациен-

та. В отсутствии реального отца возникают замещающие отношения: Зигфрид относится с отеческой заботой к солдатам под его командованием, сам он, как и остальные пациенты Крэйглокхарта, воспринимают Риверса как отца (Сассун отдает себе в этом отчет, когда Риверс берет трехнедельный отпуск).

Сюда примыкает тема мужественности, в данном случае связанная с вопросом, могут ли мужчины претендовать на сферу чувств, считающуюся женской. Товарищество, забота, поддержка, теплота в отношениях помогают выжить на фронте. Однако в условиях войны между мужчинами возникают отношения более близкие, чем просто товарищеские. Государство проводит здесь резкую грань между положительными качествами и их гипертрофированным проявлением, переходящими в гомосексуальность. Мало того, что Зигфрид Сассун написал «Декларацию Солдата» и оказался болен неврастением с галлюцинациями и таким образом выпал из системы общественных отношений, он еще и гомосексуален. При этом, хотя ему хватило смелости опубликовать свою «Декларацию» (и ожидать наказания за этот поступок), о своей сексуальной ориентации он не распространяется, он обсуждает эту тему только на сеансе с доктором Риверсом. Таким образом, Сассун оказывается вдвойне «вне системы». В философском смысле гомосексуальность можно расценивать как протест против традиционных ценностей чопорного Викторианского общества, вызов государству и отказ рожать следующее поколение для новых войн.

Пат Баркер раскрывает в романе тему отцов и сыновей также с помощью аллюзий и отсылок. Например, обнаруживается библейский мотив. В отпуске доктор Риверс посещает богослужения. Однажды его взгляд выхватывает в окне церкви изображение жертвоприношения Исаака. Ветхозаветный Бог своим приказанием убить собственного сына проверяет прочность веры и безоговорочность послушания Авраама. В последний момент появляется ангел и останавливает руку [4, Быт. 22:1–19]. В романе Пат Баркер Бог – это Викторианская Англия, страна, где жить и служить – большая честь. Старое поколение, отцы – это Авраам, готовый пожертвовать своим сыном и наследником во славу государства. Юноши, многим из которых еще нет и двадцати лет, отправляются на фронт, словно безвинные агнцы, обреченные на заклание во имя доказательства лояльности государству. Изображение библейского сюжета наводит Риверса на размышления о договорном характере общества, где слабые старики требуют послушания до готовности пожертвовать собой от полных сил юношей, обещая им, что в свое время и они

так же смогут требовать послушания от своих сыновей: *The two bloody bargains on which a civilization claims to be based. The bargain, Rivers thought, looking at Abraham and Isaac. The one on which all patriarchal societies are founded. If you, who are young and strong, will obey me, who am old and weak, even to the extent of being prepared to sacrifice your life, then in the course of time you will peacefully inherit, and be able to exact the same obedience from your sons. Only we're breaking the bargain, Rivers thought* [1, p. 149]. Доктор Риверс считает, что старшее поколение предлагает сыновьям договор, который само же и нарушает, так как мало кто из юношей, ушедших на войну, сможет вернуться, благополучно вырастить собственных сыновей и требовать от них аналогичного повиновения.

Тема безотцовщины, покинувшего отца имеет для Пат Баркер личное значение. Она никогда не знала своего отца, её мать забеременела во время службы в Женской вспомогательной службе ВМС. Даже дедушка, заменивший ей отца, был неродным по крови, с отчимом у нее отношения не сложились. Отец реально жившего Зигмунда Сассуна ушел из семьи, когда поэту было всего 4 года (хотя ради этого брака с католичкой ему пришлось порвать связи с семьей). Отец доктора Уильяма Риверса тоже неоднозначная фигура – будучи священником и специалистом по исправлению дефектов речи, он не вылечил заикание собственного сына. Этот список продолжается в романе отцами и отчимами вымышленных персонажей.

Роман начинается приездом Зигфрида Сассуна с фронта и его «Декларацией Солдата», а заканчивается его возвращением на фронт. Риверс и Сассун внутренне не отрекаются от своих убеждений, но внешне действуют им наперекор. Во внутренней борьбе Риверса-доктора и Риверса-военного побеждает военный, и он, подавляя свои сомнения, пишет, что Сассун снова годен к службе. Зигфрид же не может находиться в тепле, уюте и полной безопасности, пока на фронте гибнут и получают увечья его товарищи по оружию, его солдаты. Его внутренний долг, не как офицера, а как человека – вернуться и разделить с ними этот ад.

Таким образом, в противостоянии поэта и государства автор романа принимает сторону поэта. Хотя на первый взгляд кажется, что государство одержало верх над личностью, в действительности за Зигфридом Сассуном моральная победа. Он возвращается на фронт по велению своей совести, чувства внутреннего долга, а не из лояльности и долга офицера.

Список литературы

1. Barker, P. *Regeneration*. New York: Plume, 1993. 252 p.
2. Mullan, J. *Regeneration by Pat Barker // The Guardian*. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.theguardian.com/books/2012/aug/24/book-club-pat-barker-regeneration (дата обращения: 26.11.2015).
3. Rivers, W. H. R. *Conflict and Dream*. New York: Psychology Press, 1999. 194 p.
4. Библия. М.: Российское библейское общество, 2011. 292 с.

SIEGFRIED SASOON'S DESTINY AS A SYMBOL OF CONFRONTATION BETWEEN AN INDIVIDUAL AND A STATE IN THE WORLD WAR I

E.A. Poltanova

The aim of the article is to analyse ways of display of confrontation between an individual and a state in the World War I. On the material of Pat Barker's novel "Regeneration" expression of Siegfried Sassoon's protest against participation of Great Britain in the World War I, which transformed into aggression, and against senseless slaughter of young men, is explored. Sassoon's protest is displayed in writing "Declaration of a Soldier", hostile and contemptuous relation to civilians and his homosexual orientation. Furthermore, in this article the issue of fathers and sons is analysed and emergence of alternate relations in absence of the biological father. Setting a goal to define how the conflict of an individual and the state is resolved, the author comes to the conclusion that a moral victory is after the poet, though he returns to the front.

Keywords: Siegfried Sassoon, confrontation between an individual and a state, the World War I, the Great War, Declaration of a Soldier.

4.16. ЮМОР И САТИРА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СЬЮ ТАУНСЕНД: ПОИСК ВЫРАЖЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНЫХ КОДОВ

© Ю.Г. Ремаева

Автор данной работы анализирует творчество английской писательницы Сью Таунсенд с точки зрения проявления комического в ее произведениях. Делается попытка выявить и рассмотреть особенности культурных концептов, которые наиболее полно характеризуют ее как создательницу юмористических и сатирических произведений. В ходе исследования применялись историко-литературный, культурно-исторический и систематический методы, которые позволили приблизиться к задачам работы и сделать следующий вывод: С. Таунсенд принадлежит к английской национальной культуре с богатым литературным наследием, она ярко продолжила сложившиеся традиции комического, уделяя особое место культурным кодам, которые находят свое особенное выра-

жение в проявлениях юмора, иронии и сатиры как важных составляющих феномена «английскость».

Ключевые слова: творчество Сью Таунсенд, литературные традиции, юмор, сатира, ирония, средства выражения комического, культурные коды, национальная концептосфера, английскость.

Английская писательница Сюзан Лиллиан Таунсенд, автор многих пьес, романов, эссе и статей, по праву заслужила симпатии читателей и признание критиков. Вот как пишет о ней один из британских издателей: «Ее юмор, теплая интонация и безошибочная «английскость» сделали ее синонимом английской литературы. Многие, кто открывает новый роман Сью Таунсенд, наверняка делают это с улыбкой, явной или скрытой, – это самая первая реакция на любую ее книгу»¹.

Как известно, юмор – умение увидеть в явлениях их смешные стороны, «добродушный смех с серьезной подоплекой» – значимая черта английского национального характера [1, с. 1253]. Неоспоримым фактом является и то, что английская литература представлена многими создателями юмористических и сатирических литературных полотен. Несомненно, и Сью Таунсенд талантливо продолжила английские литературные традиции. «Английский юмор строится на ироническом снижении, на иронической ремарке. Он очень сдержанный, он как айсберг, 7/8 которого находятся под водой. Англичане славятся своим ироническим отношением к действительности, и это замечательное качество национального характера. Оно очень помогает в трудную годину. Англичане шутят о том же, о чем и все остальные, они вдобавок умеют смеяться над собой» [2].

Воплощая свои взгляды в художественном творчестве, Таунсенд прибегала к разнообразным приемам и речевым средствам комического. Ее замыслы успешно реализуются и достигают юмористического эффекта в таких видах комического, как комизм ситуаций и характеров, комический диалог, абсурдные умозаключения некоторых персонажей, комические утончения, даже некоторые забавные прозвища выражают оценочное отношение к героям. Сочетаясь с друг другом, многие приемы создают еще более яркую образность. Слово писательницы обладает немалыми выразительными возможностями, а художественные особенности ее прозы характеризуют ее как создателя юмористических и сатирических произведений в контексте «английскости». Национальный характер (совокупность специфических психологических черт), образ жизни, традиции, сложившаяся система ценностей и составляют нацио-

нальную культурно-языковую концептосферу, под которой можно понимать эту едва ощутимую материю – «английскость».

Хотя в стиле Сью Таунсенд как носительницы национальной культуры отражается накопленный лингвокультурный опыт ее страны, однако стихия комического, характерная для её произведений, отражает авторскую индивидуальность. Слог писательницы достаточно самобытен. Это не только набор определенных тропов, фигур речи, стилистических приемов, разговор о которых может служить основой для отдельной научной работы, но и присущая только ей манера, которая определяется не только языком, но и затронутой тематикой произведений. Своеобразие её произведений обусловлено рядом элементов – это композиция произведения, приемы построения сюжета, четко прослеживающаяся авторская позиция, включенность авторского голоса в повествование, что в большой степени и определяет подачу материала.

Таунсенд использовала дар юмориста для создания веселого и грустного смеха, дар сатирика – для смеха иронического. Она пыталась привлечь внимание к различным сторонам жизни в стране, в том числе и социальным проблемам. Подобная проблематика отражается в актуальных темах романов: жизнь различных социальных классов, существующих в современном английском обществе, система здравоохранения и образования, политики и их политическая платформа, безработица. Ее сатира, представляющая собой обличение при помощи комических средств, остроумна. В ней нет открытого осуждения и морализаторства. Однако подчас она достаточно едкая, но все же беззлобная. Английские критики высоко оценивают ее искрометный юмор и тонкую сатиру. Ведущие британские издания такие, как *The Observer*, *Today*, *The Times Wales Arts Review*, *New Statesman* пишут о том, что иногда ее остроумие бывает «острым как бритва» и «просто дьявольским, но в ее смехе нет и следа злости». Если в ее юморе и присутствует серьезность, то она «заставляет смеяться до слез». Ее заслуга как «настоящего бриллианта английской литературы» и в том, что она «держит перед британцами зеркало и заставляет нас смеяться над тем, что мы видим».

Темы ее романов, входящих в серию девяти «Дневников Адриана Моула» и составляющих масштабный труд писательницы, кажутся серьезными – это подростковые заботы, развод родителей, неразделенная любовь, ранее отцовство, поиск себя, непризнанность творческого таланта, неудачи в отношениях, переживания за судьбу страны и человечества. Но все же читатель воспринимает их иначе благодаря созданному комическому эффекту. Смех читателей вызван нелепостью ситуаций,

абсурдностью поведения персонажей, алогизмом их действий. Таунсенд подтрунивает над отдельными персонажами – писательница притворно восхваляет их или добродушно усмехается. Она подшучивает и над своим любимым героем, Адрианом Моулом, создавая при этом комический характер и изображая его дотошным, помешанным на мелочах, озабоченным своим здоровьем в молодом возрасте: *Решил вести запись наблюдений за своей личностью.*

«Опал фрутс» – 2 пакетика.

Алкоголь – нет.

Сигареты – нет.

Вес – 67 кг.

Кишечник – вялый.

Потенциальная плешь – стабильна.

Боли – дергает большой палец (левой ноги).

Прыщи – 1 на подбородке.

Активность пениса – 3 по 10-балльной шкале.

Лекарства – прозак, нурофен [3, с. 116].

Повествование от первого лица (в саге об А. Моуле), искренность и откровенность, сочетание разговорных слов и выражений и богатого литературного английского – вот формула, которая импонирует читателям. К этому следует добавить и изрядную долю самоиронии – умение посмеяться над собой и изрядно всегда было развито в большой степени. *Пандора подверглась нападкам прессы за «экологические преступления» – в интервью журналу «Чат» она призналась, что пользуется «Шанель №5», и зеленые рухнули на нее, как срубленный дуб. Повидимому, в «Шанель №5» содержится масло какого-то редкого и экзотического дерева, произрастающего в гниющих амазонских лесах. Позвонил Эдне, чтобы выразить сочувствие и поддержку. Эдна сказала, что Аластер Кэмпелл² велел Пандоре мчаться в свой округ и срочно посадить несколько деревьев. Желательно английских дубов [3, с. 162].*

Заметна ирония по отношению к членам королевской семьи – Таунсенд не может обойти стороной институт монархии, такой важный символ страны, по отношению к которому у нее сложилось скептическое отношение: *Слава богу, принц Уильям оправился после того, как ему захали по голове клюшкой для гольфа. Когда я размышляю о том, насколько близки мы были к тому, чтобы потерять нашего будущего короля, у меня замирает сердце [4, с. 135].*

Звучат остроги в адрес политических лидеров государства. Не забывает писательница посмеяться над такими неоднозначными главами

страны, как Тони Блэр и Гордон Браун, представителями лейбористской партии, чью политику сама Таунсенд одобряла далеко не всегда: *Последний день мистера Блэра в качестве премьер-министра Великобритании. Самое время попытаться улучшить свою репутацию – в конце концов, у него в запасе целые сутки. [...] На Гордона Брауна я возлагаю большие надежды, это человек солидный, тяготеющий к земле и цифрам. Мне кажется, он – социалист в душе, и в резиденцию премьер-министра он войдет, как Кларк Кент в телефонную будку, – обычным человеком, а выйдет Суперменом* [5, с. 15].

С. Таунсенд недвусмысленно иронизирует по поводу важности парламента и необходимости парламентских выборов: *Стоя перед избирательной урной, я складывал бюллетень в маленький квадратик и старался в полной мере осознать значение этого исторического момента. [...] Несомненно, процедура голосования должна сопровождаться мелодией медных труб и массовым хоровым пением или, на худой конец, песнями свободы, исполняемыми под гитару. Мы должны прославлять наши демократические права* [3, с. 44].

Ее тональность – полусерьезная, полушутливая, а ее юмор не примитивный, не пустой, его задача – не просто вызвать улыбку и рассмешить читателя. Еще Н.Г. Чернышевский в своем известном высказывании выразил одну интересную (в некотором смысле парадоксальную) мысль – в каждом юморе есть смех и горе. Читая истории С. Таунсенд, с этим нельзя не согласиться; в романах писательницы смех зачастую сменяется горечью, а горечь смехом. Вплетая в канву своего повествования историко-социокультурный контекст, Таунсенд удается оказать глубокое эмоциональное воздействие на читателя благодаря также культурным кодам, составляющим понятия «английскость». Подобные коды являются «зашифрованной» информацией, но они могут служить ключом к пониманию и восприятию определенной культуры. По мнению К. Рапая, одного из исследователей культурных кодов, – это «бессознательный смысл той или иной вещи или явления в контексте культуры, в которой мы воспитаны» [6, с. 7]. Действительно, мы можем сказать, что культурный код – это культурное бессознательное в силу уникальных культурных особенностей, которые достались данному народу от их предков. Кроме того, культурный код – это «набор основных понятий, установок, ценностей и норм, содержащих информацию о знаках и символах культуры и необходимых для прочтения ее текстов» [7, с. 194].

Что касается культурно-символических кодов в творчестве С. Таунсенд, безусловно, они находят своеобразное выражение в ее литератур-

ном творчестве. Писательница прибегает к юмористической тональности при описании реалий жизни страны, продолжая таким образом английские литературные традиции комического. Она создает яркие характеры, например, героя-чудака, хорошо знакомого лингвокультурного типажа в английской художественной литературе. Она «играет» с политкорректностью, данью современности, в которой снова слышна ирония. *У фруктового прилавка топтался Рик Лемон. Он сказал, что выбор фруктов – это политический акт. Рик отверг яблоки из ЮАР, золотистые деликатесные яблоки из Франции, израильские апельсины, тунисские финики и американские грейпфруты. В конце концов взял английский ревень. – Хотя, – заметил он, – у него фаллическая форма. Наверное, это сексизм* [8, с. 201]. Однако есть в ее произведениях и неполиткорректные высказывания. По верному, на наш взгляд, замечанию переводчика А. Ливерганта, зачастую юмор, выходящий за рамки политкорректности, может получиться очень остроумным. *Кошмар начался с того, что я пришел на работу и увидел в окне большой плакат: ВХОД ЗАПРЕЩЕН социалистам, с мобильными телефонами, с силиконовыми грудями, содомитам, лицам с подтяжкой лица, с кредитными картами; валлийцам, вегетарианцам, некурящим, пенсионерам, трезвенникам, с органайзерами, завсегдаям клуба «Граучо», журналистам, пролетариям, комикам, инвалидам, лесбиянкам, собакам-поводырям, жирным, ливерпульцам, детям, любителям йогуртов, с фирменными сумками, христианам, бельгийцам, выпендрожникам-любителям ризотто, рыжим, бывшим женам.*

У дверей ресторана бесновалась разъяренная толпа. Толстая женщина размахивала сумочкой с бамбуковой ручкой и говорила с резким валлийским акцентом: – Я родилась в Ливерпуле, а моя партнерша – комик. Это возмутительно! [3, с. 90].

Присутствует в ее работах и грубый, «черный» юмор, то есть юмор циничный, комический эффект которого состоит в насмешках над «мрачными» темами, например, смертью, болезнями, физическими уродствами, насилием. *Сеанс с Леонорой прошел кошмарно. В ее кабинет я вошел с самоуважением тли, у которой пропал аппетит, а вышел, чувствуя еще хуже. Низкое самоуважение при входе в кабинет Леоноры вызвано саркастическим телефонным разговором, который я чуть раньше провел с матерью. Она позвонила на работу спросить, не хочу ли я сходить на вечер – его устраивает Барри Кент, чтобы отметить успех «Дневника Мурла». Я сказал матери: – Да я лучше труп обмывать пойду* [4, с. 92]. Настроение других произведений, например,

романов «Мы с королевой», «Номер 10» или более поздних дневников Моула немного меняется в сторону тонкого, едва уловимого сарказма и едкой иронии по отношению к сложившимся ценностям; появляется чувство утраченных иллюзий.

Национальные символы, архетипы, составляющие культурные коды и, шире, феномен английскости, находят свое выражение в творчестве Таунсенд. Юмористические и сатирические литературные полотна, созданные в разное время писательницей, достойно продолжили английские традиции комического. Ее юмор имеет, без сомнения, заметную национальную окраску. Ее личный опыт, знание быта и жизни Англии повлияли на выбор тематики романов, описания национальной самобытности и структур повседневности. Писательница умело придает им юмористический характер и создает сатирическую заостренность, дополненную изрядной долей иронии. В силу того, что ее темы и комические образы понятны и близки многим читателям, не только англоязычным, национальные культурные коды в таком случае могут стать общекультурными. Так, сохраняя и оберегая «английское», Сью Таунсенд щедро делится им и с носителями других культур. Читатели, способные к юмористическому восприятию действительности, могут прочувствовать характеры ее персонажей, уловить умонастроение авторского письма, понять всю глубину замысла произведений, и просто получить удовольствие от чтения.

Примечания

1. Здесь и далее цитаты британских изданий о творчестве С. Таунсенд взяты из предисловий к ее романам, изданным на русском языке.
2. Пресс-секретарь британского премьер-министра Т. Блэра.

Список литературы

1. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. М.: НПК «Интелвак», 2003. 1600 с.
2. Тонкости английского юмора: интервью с переводчиком А. Ливергантом. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://mensby.com/life/travel/2155-english-humor> (дата обращения 20.11.2015).
3. Таунсенд С. Адриан Моул: годы капучино. М.: Фантом пресс, 2002. 416 с.
4. Таунсенд С. Адриан Моул: дикie годы. М.: Фантом пресс, 2002. 320 с.
5. Таунсенд С. Адриан Моул и годы прострации. М.: Фантом Пресс, 2013. 448 с.
6. Рапай К. Культурный код. М.: Юнайтед Пресс, 2010. 168 с.

7. Меркулова Н.Г. Менталитет – культурный код – язык культуры: к вопросу о корреляции понятий // РЕГИОНОЛОГИЯ REGIONOLOGY: Научно-публицистический журнал. 2015 (2). 207 с.

8. Таунсенд С. Тайный дневник Адриана Моула. М.: Фантом Пресс, 2001. 320 с.

9. Таунсенд С. Мы с королевой. М.: Фантом Пресс, 2002. 320 с.

10. Таунсенд С. Номер 10. М.: Фантом Пресс, 2004. 320 с.

HUMOUR AND SATIRE IN SUE TOWNSENS'S CREATIVE WORK: SEARCH OF NATIONAL CODES

J.G. Remaeva

Sue Townsend's creative work is analyzed in terms of comic expressive means that the writer employs in her novels. The author of the article examines peculiarities of cultural concepts that most fully characterize the authoress as the creator of humorous and satirical works. In the course of the research historical-literary, cultural-historical and systematic methods are made use of. The following conclusion is drawn. S. Townsend continues the literary traditions of rich cultural heritage of England paying special attention to cultural codes. Being a significant part of "Englishness" they find their distinctive reflection in her unique patterns of humour, irony and satire.

Keywords: Sue Townsend's creative work, literary traditions, humour, satire, irony, comic expressive means, cultural codes, national concept sphere, "Englishness".

4.17. НАЦИОНАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА ИНДИВИДУАЛИЗМА В ЖЕНСКИХ ОБРАЗАХ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНОВ АЙН РЭНД «АТЛАНТ РАСПРАВИЛ ПЛЕЧИ» И ДЖОНА ФАУЛЗА «ЛЮБОВНИЦА ФРАНЦУЗСКОГО ЛЕЙТЕНАНТА»)

© *Д.А. Назаренко*

В разделе рассматриваются и сопоставляются две модели репрезентации в литературном образе индивидуалистического типа мировоззрения. Особое внимание уделяется национальной специфике. Целью исследования является доказательство тезиса о типологическом сходстве образов главных героинь в анализируемых романах Айн Рэнд и Джона Фаулза, а также объяснение расхождений в реализации общей мировоззренческой парадигмы в различном социально-историческом контексте. Основные методы исследования: культурно-исторический, социологический и компаративный. В результате сопоставительного анализа двух женских образов подтверждается исходный тезис о сходстве поведенческих моделей персонажей, ориентированных на философию индиви-

дуализма. Расхождения в реализации одной и той же мировоззренческой установки при создании литературных образов объясняются через анализ характерных особенностей американской и английской национальной идентичности в рамках западной культуры.

Ключевые слова: индивидуализм, западная цивилизация, американская национальная идентичность, протестантизм, английская национальная идентичность.

Индивидуализм есть «принцип поведения, социологическое и этическое учение, в основе которого лежит признание абсолютных прав личности, её свободы и независимости от общества и государства» [1, с. 260]. Индивидуализм утверждает безграничность потребностей, чрезвычайную полноту прав и абсолютную свободу воли индивида. Историю индивидуализма как направления философской мысли можно проследить от древнеиндийских и древнекитайских философов. В Средние века, а затем в эпоху Возрождения индивидуализм укрепляет свои позиции и, наконец, в Новое время становится одной из наиболее влиятельных мировоззренческих концепций.

Общепринятой является точка зрения, согласно которой индивидуализм является атрибутивным, фундаментальным признаком типичных представителей западной цивилизации. Однако западная культура не является однородной, что даёт нам право говорить о национальной специфике индивидуализма.

Прежде чем переходить к непосредственному анализу текстов, аргументируем как их выбор, так и выбор представленных в них женских образов. Во-первых, оба произведения были созданы во второй половине XX века («Атлант расправил плечи» Айн Рэнд был написан в 1957 году, а «Любовница французского лейтенанта» Фаулза – в 1969) и в той или иной степени явились отражением наиболее влиятельных идей своего времени, в частности, идей феминизма. Во-вторых, в рамках западной культуры в целом есть достаточно оснований, в первую очередь, исторических, сопоставить американскую и английскую литературные традиции, рассмотрев их преемственность и сравнив по ряду других признаков.

Говоря об элементах американской национальной идентичности и об их репрезентации в творчестве Айн Рэнд, нужно сделать два важных замечания. Во-первых, само понятие «национальных» кодов применительно к Америке требует дополнительного комментария, так как США – многонациональная страна. Используя понятие «американские национальные коды», большинство исследователей имеют в виду некие прин-

ципы и установки, которые являются общими для представителей различных этнических групп, проживающих на территории США, и которые формируют специфический образ американской нации. Во-вторых, нужно отметить, что сама Айн Рэнд была эмигранткой из советской России: страну она покинула в 1926 году. Её настоящее имя Алиса Розенбаум. Но созданная ею философия объективизма, радикальная форма рационального индивидуализма, оказалась близка значительной части американцев именно потому, что была во многом созвучна укоренившимся в их сознании принципам свободы, уважения прав личности и преклонения перед людьми, которые «сделали себя сами».

Исторически эти принципы уходят корнями в протестантизм, который являлся религией переселенцев из Европы (преимущественно, британцев), составивших основу молодой американской нации. Философия и культура протестантов на долгие годы вперёд определили путь развития Америки. В основе протестантской этики лежит упор на личную ответственность человека, что в немалой степени впоследствии способствовало укоренению индивидуализма как основы мультиэтнической американской идентичности. Для американца базовым является представление о фундаментальном равенстве людей, естественном стремлении к счастью и неотъемлемых правах человека на свободу, справедливость и равные возможности. В Декларации независимости, принятой 4 июля 1776 года тринадцатью соединёнными Штатами Америки, эти принципы кодифицированы в качестве основы национального суверенитета.

Основной конфликт романа Айн Рэнд формируется вокруг попытки со стороны общества и государства ограничить неотчуждаемые права индивида. К чему приведёт попытка заменить в бизнесе свободную конкуренцию коллективистскими принципами планирования, справедливо-го распределения и принудительного единообразия? Для Рэнд ответ очевиден – к бунту. Потому что такое положение вещей, по её мнению, противно самой человеческой природе.

В образе Дагни Таггерт, вице-президента железнодорожной компании «Таггерт Трансконтинентал», находят воплощение базовые принципы так называемого «американского кредо», зачастую принимая радикальную, протестную, гиперболизированную форму. Дагни полностью отождествляет свои интересы с интересами компании, подчёркнуто пренебрегая при этом интересами общественными. Когда на пресс-конференции по поводу открытия новой железнодорожной линии, журналисты задают Дагни вопрос о целях, которые она преследовала, начи-

ная это предприятие, она отвечает провокационно прямо: *В среднем доход от железной дороги составляет два процента от вложенного капитала... я сделаю всё возможное, чтобы «Линия Джона Голта» принесла мне доход в двадцать процентов. Я строила свою дорогу именно с этой целью* [2, с. 305]. Общество возмущено таким явным и неприкрытым стремлением Дагни зарабатывать только для себя, а также подчёркнутым безразличием к мнению большинства, когда на вопрос о том, что же будет, если линия из нового, ещё не имеющего широкого применения в производстве металла окажется некачественной Дагни лаконично отвечает: *Не пользуйтесь ею* [2, с. 304]. Дагни свято чтит законы свободной конкуренции и не требует от своих партнёров по бизнесу каких-либо уступок и преференций в отношении себя. Для неё главным является способность правильно определить сильные стороны противника и умение воспользоваться слабыми.

Ещё один ключевой элемент американской национальной идентичности, который нашёл воплощение в образе Дагни Таггерт – рабочая этика. В американском обществе труд всегда превозносился. На протяжении всей американской истории социальный статус человека зависел, прежде всего, от умения трудиться и своим трудом зарабатывать деньги. Даже Дагни, дочь владельца крупной железнодорожной компании, начинает свою карьеру в «Таггерт Трансконтинентал» с работы ночной дежурной на станции в Рокдэйле. Привычка много работать воспринимается американцами как важнейшее условие становления личности. Следствием этой установки является осуждение неумения воспользоваться результатами труда. Дагни вместе с Хэнком Риарденом случайно находят на заброшенном заводе обломки конструкции, которая когда-то представляла собой революционный по своим техническим характеристикам двигатель, практически не имеющий пределов мощности при ничтожных затратах топлива. Находка поражает их, они начинают рассуждать, какую колоссальную пользу и выгоду может принести внедрение такой модели двигателя в массовое производство. Их возмущает, что прибор, имеющий такой громадный потенциал, валяется в куче хлама на заброшенном заводе. Но когда Дагни выглядывает из окон и видит, как в домах поблизости зажигаются сальные свечи, она приходит в отчаяние.

По-иному реализуются индивидуалистические тенденции в образе Сары Вудраф – главной героини романа английского писателя Джона Фаулза «Любовница французского лейтенанта». Текст представляет собой стилизацию под лучшие образцы викторианского романа; описы-

ваемые в нём события происходят ровно за 100 лет до времени его публикации. Сюжет романа строится вокруг тайны, которая связана с историей отношений Сары Вудраф и некоего французского лейтенанта по имени Варгенн. По слухам, которые распространились в провинциальной приморском городке Лайм-Реджис, Сара была любовницей француза. Варгенн обещал Саре жениться на ней, однако не сдержал своего обещания и покинул Англию. Брошенная своим возлюбленным, Сара становится изгоем.

Но подлинной трагедией Сары были отнюдь не отношения с ветреным французским лейтенантом (которых, как выясняется позже, не было в действительности, или, по крайней мере, они носили абсолютно невинный характер). В основе конфликта лежит желание Сары обрести личную свободу и право строить свою жизнь так, как она считает нужным. Но та социальная среда, в которой была воспитана Сара, не предполагала наличие у женщины таких прав. Получив хорошее образование и воспитание, Сара стала жертвой кастового общества: *Отец вытолкнул её из своего сословия, но не смог открыть ей путь в более высшее. Для молодых людей, с которыми она стояла на одной ступени общественной лестницы, она была теперь слишком хороша, а для тех, на чью ступень она хотела бы подняться, осталась слишком заурядной* [3, с. 69].

Однако Сара не бросает открытый вызов обществу (в отличие от Дагни Таггерт у Айн Рэнд), она принимает его правила игры. Если для обретения личной свободы необходимо подвергнуться социальному ostracismу, значит, она выполнит это условие. Если право на независимость и одиночество получают только женщины, которых общество считает падшими, значит, она будет играть именно эту роль. Индивидуализм Сары Вудраф касается, преимущественно, морально-нравственной сферы и не является моделью поведения, пропагандируемой в качестве единственно разумной. Тем не менее, перед нами пример индивидуального сопротивления, пусть и пассивного, общественным традициям и нормам морали. И следствием этого сопротивления становится обретение внутренней свободы. В этом Сара Вудраф и Дагни Таггерт, безусловно, схожи.

Для того чтобы охарактеризовать национальную специфику индивидуализма в образе Сары, обратимся к эссе Джона Фаулза под названием «Быть англичанином, а не британцем» (1964), написанному за пять лет до того, как был опубликован роман «Любовница французского лейте-

нанта». Оно поможет нам дать ответ на вопрос о том, в чём сам автор видел подлинное проявление английскости.

Одна из наиболее характерных черт английской ментальности, которую выделяет Фаулз, метафорически определяется автором как склонность «уходить в леса». Разумеется, Фаулз имеет в виду не одну лишь любовь к природе, но характерную скрытность англичан, стремление удалиться от потрясений любого рода в тайное убежище. Эта национальная особенность находит отражение в двух планах романа Фаулза. Один из них – буквальный, внешний – связан с категорией пространства в художественном мире романа: первые встречи Сары Вудраф и Чарльза Смитсона, круто меняющие судьбу героев, проходят в укромных уголках леса неподалёку от Лайма. Второй план связан с внутренним желанием Сары уйти от диктата социальной среды.

Любопытная деталь: те участки лесного массива, которые выбирает для своих уединённых прогулок мисс Вудраф, в сознании жителей Лайма прочно ассоциируются с грехом, порочной связью, ведь их часто используют в качестве прибежища молодые любовники. Точно так же и Сара использует выдуманную историю грехопадения, чтобы достичь желанного одиночества, пусть и ценой остракизма.

В качестве определяющего признака английской национальной идентичности Фаулз выделяет также страсть к двойственному существованию. Каждый англичанин, по его мнению, проживает две жизни: одну «на свету» в пространстве «не-леса», и жизнь эта является образцом корректного поведения чопорного и холодного конформиста; другая же проживается «в лесу», «в тени» и наполнена эмоциями, чувствами, стремлениями и желаниями. *Никакая другая раса не может <...> осознать, какое наслаждение доставляет дополнительность этих двух способов существования, эта наша наркотическая потребность в таком напряжении, в сохранении в неприкосновенности двух таких противостоящих друг другу миров...*[4, с. 156]. Эта черта национальной идентичности также находит воплощение в образе Сары. Но как только Сара соединяет эти два мира в один, обретая в среде прерафаэлитов не только внутреннюю, но и внешнюю свободу от условностей и ограничений (финал романа, который даётся автором как один из возможных), она перестаёт идентифицироваться в сознании героя как англичанка и вызывает в нём совсем другие ассоциации: *...перед ним была воплощённая идея Новой Женщины <...> ему почудилось, что каким-то непостижимым образом он не вернулся в Англию, а снова попал в Америку, объехав вокруг света...*[3, с. 548]. Так Фаулз описывает впечатления

Чарльза Смитсона от встречи с Сарой, спустя два года после событий, изложенных в первых частях романа. Символично, что в финале романа Сара появляется под изменённой фамилией – Рафвуд. Это символизирует её своеобразное перерождение и обретение подлинной самоидентичности. Сравнение Сары с американкой также даёт нам повод говорить о рецепции инокультурного национального кода в структуре романа «Любовница французского лейтенанта».

Таким образом, мы можем сделать вывод, что для Сары Вудраф и Дагни Таггерт характерна приверженность к одному мировоззренческому типу, но в силу различий национальной специфики и социально-исторического контекста, в который помещены героини, индивидуалистический тип мышления проявляется по-разному. Индивидуализм Сары имеет сугубо частный характер, он не несёт в себе идеи открытого и активного противостояния индивидуума системе социальных норм и традиций. В то время как в образе Дагни Таггерт индивидуализм утверждается как самая рациональная и единственно прогрессивная модель поведения человека.

Список литературы

1. Философская энциклопедия. В 5 т. Т. 2. / Гл. ред. Ф.В. Константинов. М.: Советская энциклопедия, 1962. 576 с.
2. Рэнд А. Атлант расправил плечи: В 3 ч. / Айн Рэнд; пер. с англ. 10-е изд. М.: Альпина Паблишер, 2015. Ч. I. 432 с.
3. Фаулз Д. Любовница французского лейтенанта. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2008. 608 с.
4. Фаулз Дж. Кротовые норы. М.: ООО «Издательство АСТ», 2004. 702 с.

THE NATIONAL SPECIFIC OF INDIVIDUALISM IN FEMALE CHARACTERS (BASED ON AYN RAND'S «ATLAS SHRUGGED» AND JOHN FOWLES' THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN)

D.A. Nazarenko

The article presents and compares two models of individualistic literary characters. Special attention is paid to their national specifics. The goal of the research is to analyze typological similarities between the main female characters in Ayn Rand's *Atlas Shrugged* and John Fowles' *The French Lieutenant's Woman* in social and historical context. The main research methods are cultural-historical, sociological and comparative. The initial thesis about the similarity of the characters' behavior and their focus on individualism in both novels has been confirmed. The differences between the heroines can be explained by their national (American or English) identity in the context of the Western culture.

Keywords: individualism, Western civilization, American national identity, Protestantism, English national identity.

4.18. МОДИФИКАЦИЯ ТРАДИЦИОННЫХ МИФОЛОГЕМ В АНТИТОТАЛИТАРНОЙ ТРИЛОГИИ СЬЮЗЕН КОЛЛИНЗ «ГОЛОДНЫЕ ИГРЫ»

© *Е.В. Никольский*

В разделе анализируется трилогия современной американской писательницы Сьюзен Коллинз «Голодные игры», «И вспыхнет пламя», «Сойка-пересмешница». Целью данного исследования является сопоставление основных линий сюжета трилогии с классической античной мифологией и выявление принципов использования мифологических аллюзий для репрезентации социально-философских идей. Используется проблемно-тематический и жанроведческий анализ, историко-философский подход, выявляются мифологические аллюзии и крипто-христианские мотивы. Действие трилогии происходит в футуристическом («пост-апокалиптическом») государстве Панем, изображение которого осуществляется в антиутопической традиции: тоталитаризм, эксплуатация немногочисленной элитой основного населения. Но Сьюзен Коллинз выходит за рамки традиционной антиутопии, критикуя наиболее распространённые модели тоталитарного государства (американский капитализм с его гламуrom и евразийский социализм с его унификацией жизни); в результате чего показывается, что в основе тоталитарного общества любого типа лежит деперсонализация человека.

Ключевые слова: мифологема, аллюзия, христианские мотивы, утопия, антиутопия, тоталитаризм, неоклассика, фантастика, американская литература, гламур, миф о Тезее.

Современная массовая литература, во многом представленная фантастическими жанрами, перестает быть чисто развлекательной. Как отмечается в одном исследовании, «качественная современная фантастика... берет на себя помимо развлекательной функции философско-просветительскую, то есть заставляет читателя задумываться как над глобальными проблемами о смысле бытия и месте человека во вселенной, так и над злободневными (личность и общество, культурная и общественно-политическая ситуация, социальные прогнозы на ближайшее будущее и др.)» [1, с. 5]. Иными словами, в фантастике мы наблюдаем реализацию принципа, высказанного в античные времена Люцием Апулеем «Поучай, развлекая». В этой связи приведем высказывание Евгения Замятина: «фантастика может быть фантастикой сегодня, а завтра

она уже станет бытом... Здесь не мистика, а логика, но логика более дерзкая, более дальнобойная, чем обычно» [2, с. 2]. В литературе такого рода появляются мотивы предупреждения, которые можно классифицировать. Это, во-первых, угроза атомной войны и использования тяжелого вооружения, во-вторых, экологический кризис, в-третьих, зомбирование, разрушение личности, деперсонификация и, в-четвертых, реанимация тоталитаризма. Последние две группы мотивов мы усматриваем в антиутопической [3] трилогии Сьюзен Коллинз «Голодные игры», анализу которой посвящена наша статья. Данная книга опровергает расхожий стереотип, что литература, содержащая в себе экзистенциальные и нравственные проблемы, должна быть написана непременно скучно, а для её постижения требуются волевые усилия.

Необходимо сказать несколько слов о писательнице. Сьюзен Коллинз (англ. Suzanne Collins) родилась в 1962 г. в семье Майка Коллинза, офицера ВВС США, воевавшего во Вьетнаме. Как дочь военного она постоянно переезжала. Будущая писательница провела свое детство в восточной части Соединенных Штатов. Завершив армейскую карьеру, мистер Коллинз, отец Сьюзен, стал преподавателем истории в одном из колледжей. Поэтому для неё история всегда являлась очень актуальной. Коллинз получила степень бакалавра искусств в университете штата Индиана в 1985 году с двойной специализацией – театроведение и телекоммуникации. Её сильным увлечением была античная история. Литературным дебютом писательницы стала фэнтезийная пенталогия «Хроники Подземья» (2003–2007), а всемирную известность ей принесла трилогия «Голодные игры» (2008–2010); части которой связаны сюжетно и тематически, и, соответственно, каждая из них не может восприниматься как самостоятельное произведение. Трилогия была экранизирована, но были изменены некоторые сюжетные линии, вследствие чего часть проблематики ушла в тень.

Действие трилогии происходит в неопределенном будущем, в тоталитарном государстве Панем (англ. Panem от лат. «panem et circuses» – хлеба и зрелищ), образовавшимся на руинах США, разрушенных многочисленными природными и социальными катастрофами. Уже более 30 лет государством руководит президент Кориолан Сноу, прославившийся активным устранением своим политических конкурентов, преимущественно с помощью ядов. Страна разделена на город Капитолий, исполняющий роль столицы, и 13 окружающих его районов (дистриктов), существующих для удовлетворения потребностей жителей Капитолия. За 74 года до начала действия книги население Панема взбунто-

валось против властей, что привело к вспышке гражданской войны, названной впоследствии Мрачными Днями. Правительство жестоко подавило восстание, а для того, чтобы запугать граждан и для предотвращения подобных событий в будущем, официально «полностью» уничтожило Тринадцатый дистрикт (самый опасный, обладающий ядерным оружием, хотя населению округа удалось выжить под землей). В память об этих событиях для умирения некапитолийцев, граждан второго сорта, ежегодно проходят Голодные игры – кровавые соревнования, на которые каждый дистрикт обязан предоставить юношу и девушку в возрасте от 12 до 18 лет, отбираемых путем жеребьевки во время так называемого Праздника Жатвы. Участники, называемые трибутами, помещаются на огромную арену, контролируемую Капитолием, где их заставляют биться насмерть. Наградой для единственного выжившего будет роскошный дом в «Деревне Победителей» и пожизненное содержание.

Главная героиня романа – Китнисс Эвердин, шестнадцатилетняя девушка, выходец из самого бедного и неблагополучного Двенадцатого дистрикта, отважная охотница, способная на самоотверженной подвиг. Когда ее младшая сестра, Прим, в результате жребия определена для участия в Голодных играх, Китнисс становится добровольцем и занимает ее место. Второй трибутом становится Пит Мелларк, сын пекаря, тайно влюблённый в Китнисс, который несколько лет назад спас ее семью от голода. Оба будут доставлены в Капитолий и подготовлены для участия в соревнованиях. Вместе со своим наставником Хеймитчем, единственным победителем одной из предыдущих игр из Двенадцатого дистрикта, они решают изображать влюбленных, чтобы обеспечить себе популярность и поддержку спонсоров. Когда все остальные трибуты погибают, Китнисс и Пит, чтобы не стать убийцами, предпринимают попытку самоубийства вдвоем, но неожиданно получают помилование.

Вторая часть трилогии «И вспыхнет пламя» повествует о дальнейшей судьбе героев. Они вынуждены участвовать в следующих Голодных играх, биться с победителями ристалищ прежних лет. Постепенно из-за того, что Китнисс непреднамеренно нарушила устои Панема, созревает восстание против Капитолия и мисс Эвердин становится символом борьбы за свободу. Очередные игры не завершаются из-за заговора трибутов и их активного противодействия играм. Несколько позже Китнисс, её друзья и соратники по борьбе с тиранией оказываются в подземном (неизвестном жителям 12 других округов из-за капитолийской информационной войны и пропаганды) Тринадцатом дистрикте, где

сформировались штаб повстанцев и их координационный центр. Об этом повествует заключительная часть трилогии «Сойка-перемешница».

Революция заканчивается захватом Капитолия и казнью президента Сноу, в образе которого представлены типичные черты диктатора XX века. Вероятно, Кориолан Сноу (англ. снег) – это художественная «реинкарнация» Сталина, северного (по сравнению с Америкой) правителя, ведь аллюзии в романе слишком прозрачны. Поисками прототипов этого персонажа занимались блогеры на просторах Интернета, таковыми стали Кадафи, Хусейн, пожизненные лидеры Северной Кореи и других стран. Однако, несмотря на широту аллюзий, здесь важнее иное – почти полное моральное разложение носителя власти, тотальный макиавелизм. Здесь можно усматривать отсылки к событиям XX столетия и начала нового тысячелетия. Но не они являются «пусковым механизмом» в трилогии. Основой и для сюжета, и для занимательной интриги, и для репрезентации социально-философских идей является сюжет из древнегреческой мифологии.

Нам близко понимание мифа, предложенное в книге «Философия свободного духа» Н. А. Бердяевым: «Миф есть реальность, и реальность несоизмеримо большая, чем понятие. Пора перестать отождествлять миф с выдумкой, с иллюзией первобытного ума, с чем-то по существу противоположным реальности. Так ведь мы употребляем слова "миф" и "мифичность" в обыденной речи. Но за мифом скрыты величайшие реальности, первофеномены духовной жизни. Мифотворческая жизнь народов есть реальная духовная жизнь, более реальная, чем жизнь отвлеченных понятий и рационального мышления. Миф всегда конкретен и более выражает жизнь, чем абстрактное мышление. Природа мифа связана с природой символа. Миф есть конкретный рассказ, запечатленный в народной памяти, в народном творчестве, в языке, о событиях и первофеноменах духовной жизни, символизированных, отображенных в мире природном. Сама первореальность заложена в мире духовном и уходит в таинственную глубину. Но символы, знаки, изображения и отображения этой первореальности даны в природном мире. Миф изображает сверхприродное в природном, сверхчувственное в чувственном, духовную жизнь в жизни плоти. Миф символически связывает два мира... Великий арийский миф о Прометее чувственно, на природном плане изображает, т. е. символизирует, некоторые события в духовной жизни человека, в его судьбе, в его отношении к природе. Прометеевское начало есть вечное начало духовной природы человека» [4].

Применительно к трилогии С. Коллинз мы можем говорить не об отношении к природе, а о взаимоотношениях людей между собой и их отношении к обществу и государству. И тут мы наблюдаем отсылку к иному герою Эллады и, как мы уже отмечали выше, к архетипическому сюжету. Прообразом праздника Жатвы стал известный миф о Тезее и лабиринте Минотавра. Миссис Коллинз в своих многочисленных интервью объяснила, что создала эту трилогию, вдохновленная мифом о Минотавре и Тезее, а также желая раскритиковать становящиеся все более и более абсурдными телевизионные реалити-шоу, одним из которых в восприятии современных обывателей становятся кровавые и жестокие боевые действия начала XXI столетия, кадры из которых регулярно транслируются по ТВ. Греческий миф о Тезее послужил основой для сюжета, ибо главная героиня трактуется Коллинз как своего рода футуристический Тезей, римские же гладиаторские бои трансформируются в Голодные игры.

Античный герой Тезей, вероятно имевший некоего реального прототипа на заре истории, как и миф о нем оказались весьма популярными и востребованными в современной американской культуре. Популярные фильмы «Бегущий в лабиринте» и «Война Богов: бессмертные», «Бегущий человек» (англ. «The Running Man», 1982), а также романы Мари Рено «Царь должен умереть» и «Бык из моря» отсылают к ранней античности. По-своему используя ту же сюжетную матрицу, переосмысляет древний сюжет и миссис Коллинз. Согласно мифу (известному отечественному читателю по изложению либо Плутарха, либо Николая Куна), из Эллады на Крит на смерть посылали семерых юношей и семерых девушек «во искупление» забытого преступления, совершенного несколько десятилетий назад жителями материковой Греции. Благодаря благоприятному стечению обстоятельств (ловкости Тезея и помощи Ариадны, давшей нить) героям удалось выжить, убить Минотавра и прекратить страшный обычай. Однако Ариадна и Тезей не обрели счастья в любви друг с другом; их ждала сложная жизнь. У Коллинз мы встречаем исходную точку – наказание невиновных за прошлые грехи их соплеменников, но борьба ведется не с физическим чудовищем, а с моральным и социальным злом в лице президента Сноу. Нитью Ариадны можно считать и высокие нравственные качества героини, и помощь Хеймитча и иных людей. В финале герои также долго не могут обрести счастье в любви. В отличие и от античного мифа, и от романов-реконструкций Мари Рено, и от голливудских квазиисторических и фантастических фильмов, у С. Коллинз происходит смена гендера: в

центре повествования образ не героя-борца, отважного и ловкого юноши, а образ Китнисс Эвердин, крайне симпатичной, но очень обычной девушки, которая становится знаменем борьбы со злом и тиранией. Итак, трансформация античных мотивов автором трилогии используется для репрезентации социально-философских идей.

Проблематика произведения многогранна, но мы в данной статье хотели отметить одну из тем, которая может остаться просто незамеченной при чтении романа. Один из главных злодеев романа это вовсе не президент «постапокалиптического» (или «посткатастрофического», ибо после апокалипсиса возможно только блаженство праведников в раю, а не продолжение жизни на земле) государства, тиран Кориолан Сноу. Однако главный, неназванный и никак не персонифицированный, злодей романа – это гламур (само слово употреблено только один раз в третьей части как общая характеристика жизни в Капитолии), ради которого совершаются человеческие жертвоприношения, именно то, что безраздельно владеет умами и сердцами жителей Панема.

Главная особенность книги, которая одновременно очаровывает и отталкивает, – это гламурность. Обитатели столицы ведут образ жизни, посвященный изысканным удовольствиям, а жители всей остальной страны живут впроголодь и работают из последних сил, лишь бы жителям столицы комфортно жилось. Но этого мало. Жители Капитолия раз в год устраивают гладиаторские игры с участием детей и подростков низших классов. Торжество гламура как образа жизни целого общества. У каждого гладиатора, который будет убит, целая команда стилистов, модельеров, массажистов, косметологов и спонсоров. Вся команда, конечно, желает, чтобы их подопечный победил, или хотя бы прожил на арене подольше, или умер более гламурно чем другие... Смерть каждого подростка на арене подается жителям столицы как изысканное блюдо. Многочисленные аллюзии на общество древнего Рима эпохи Калигулы или Нерона делают это блюдо особенно пикантным. Вплоть до обычая блевать во время пира, чтобы потом продолжить бал чревоугодия.

И на этом фоне – боль и страдания, настоящая боль и страдания маленького человека – девочки Руты, которую, как и многих других участников игр, обрекли на смерть ради удовольствия погрязшей в гламуре толпы жителей столицы. Главная героиня Китнисс из обычной девушки, у которой остались дома мать-вдова и младшая сестра, становится знаменем борьбы против несправедливого общества. Присутствует и романтическая линия, ведь вся эта война идет на фоне нескольких

любовных многоугольников, но кроме межличностных отношений описано множество иных форм. И искренняя любовь юного «гладиатора» к старушке-тренеру, и братская любовь между близкими. И даже любовь к родине, сопряженная с пониманием, что любовь к своей стране толкает на борьбу с правительством, если оно защищает интересы не народа, а кучки властолюбцев, сплоченных вокруг тирана.

Именно поэтому яростные и суровые борцы с гламуром оказываются и среди жителей самой столицы и, более того, среди организаторов всех кровавых развлекательных шоу и приближенных президента Кориолана Сноу. Жители низших слоев общества пересказывают друг другу предание о районе, куда не распространяется власть гламурного тирана Сноу и где не нужно работать до смерти ради удовольствия жителей столицы и никто не забирает детей из семьи ради гламурного убоя для развлечения бездельников. Всем трезвомыслящим героям романа это предание кажется волшебной сказкой, не имеющей связи с реальностью, но выясняется, что такой район существует, и не просто район, а целый мир.

Миру победившего гламура, истеблишменту столицы, противостоит другой мир. Мир подземного коммунизма (в Тринадцатом дистрикте), где все облачены в одинаковую униформу и питательная белковая каша выделяется равно всем, исходя из состояния здоровья и физических нагрузок каждого члена общества, от президента до уборщицы. Мир, где работа или учеба по строгому расписанию перемежаются с партсобраниями. Мир страха, в котором каждый готов в любую минуту бежать в бомбоубежище в индивидуальный отсек со своим номером. Мир победившей аскетики, скромности и рационализма. Мир, о котором мечтают идеологи коммунизма и ваххабизма. Описание этого подземного «рая» чем-то неуловимо напоминает «Мы» Е.И. Замятина или даже «Москву 2042» В.Н. Войновича. Мир, которого больше смерти страшатся жители столицы Капитолия, хотя ему очень далеко до «1984» Дж. Оруэлла. Интересной деталью, усиливающей аллюзии на социализм, является не только строгая жизнь по запланированному расписанию, но и отсутствие детей в Тринадцатом дистрикте. Дело в том, что почти все социалистические идеологии (по наблюдениям И.Р. Шафаревича [5]) объединяет стремление либо к нивелированию, либо к полному уничтожению трех ведущих интенций человеческого существования: семьи и деторождения, свободы выбора и моральной ответственности и частной собственности, что способствует нормальному функционированию первых двух факторов. Именно этими составляющими и пронизана вся

жизнь в социалистическом, имеющим inferнальный оттенок, подземелье.

В итоге трилогия миссис Коллинз становится жёсткой, сумрачной антиутопией. В трилогии обличаются и мир буржуазного гламура, и мир социализма. Можно предположить, что при создании образа подземного дистрикта Коллинз опиралась на американскую мифологию о жизни в СССР. А при описании того, как Капитолий только и занимается тем, что паразитирует на всем остальном населении Панема, напоминает советские «байки» о гнилом капитализме. Но крайности притягиваются, и выходит, что у советской революционной и американской демократической мифологии много общего. Возможно, поэтому Коллинз и не создала хэппи-энд, а максимально приблизила к реальности; концовка именно правильная, безумно угнетающая, но правильная. Про Голодные игры пишут в учебниках истории, построен в Капитолии соответствующий мемориал, но все равно создается впечатление, что уроки прошлого быстро забудут и есть риск, что все повторится.

Роман опровергает миф о революции, показывает, что последняя способствует только частичному улучшению социальной жизни, а не её кардинальной перемене. Более того, таковая перемена вообще невозможна. Эта тема раскрывается в финале книги «Сойка-пересмешница». Гейл, товарищ детских игр Китнисс, из романтического юноши, робкого влюбленного, превращается в жесткого революционера, ради победы жертвующего массами невинного населения, включая детей. Сама Китнисс и её друг-наставник Хеймитч активно одобряют идею проведения последних Голодных игр, в которых будут участвовать дети Капитолия, включая внучку президента Сноу. Данный проект планируется реализовать ради утоления жажды мести и для потехи торжествующего пролетариата. Первое, что сделали восставшие гладиаторы Спартака, это гладиаторские игры из хозяев. Проблема вечная. А сами революционеры в изображении С. Коллинз не образцы благородства, а порою весьма похожи на своих противников. Более того, они не «люди из железа» (согласно советскому мифу), которых ничего не может сломить.

Сама Китнисс после гибели сестры и победы повстанцев заболевает тяжелым психозом, бывшая героиня революции очень долго просыпается ночью и истошно кричит; её долго лечит доктор Аврелий. Данная деталь нам представляется весьма значимой. Ведь миссис Коллинз, католичка по вероисповеданию и специалист по античности по призванию, не многим персонажам дала греко-римские имена. Подробно раскрыть этот мотив мы в данной статье не сможем, но остановимся только

на докторе Аврелии. Известных античных деятелей с таким именем двое, император Марк Аврелий, философ-стоик, пропагандировавший бесстрашие и крепость духа и его далекий потомок, отец Церкви, блаженный Аврелий Августин. Последний обосновал идею о том, что счастливое общество на земле невозможно из-за того, что все люди содержат в себе полностью неискоренимые бактерии зла (в иной терминологии – первородный грех). И если зло неискоренимо в каждом человеке, то и в обществе в целом тоже. Поэтому возможно только относительное благополучие; и особой ценностью является неповторимая личность каждого человека. Неблагополучным в трилогии представлен и почти полностью деперсонифицированный мир коммунистического подземелья, а также обезличенный мир надземного гламура и изматывающего труда.

При этом в трилогии можно усмотреть и сокрытые христианские мотивы – самопожертвование, которое проявила Китнисс, заменив собою младшую сестру, что можно считать чем-то хриstopодражательным [6], а также евангельский образ жизни, ведь образ хлеба [7] используется на протяжении всей трилогии «Голодные игры». Спутник Китнисс, Пит Мелларк, является некоторым намеком на светлый образ Христа, ведь его характер и его деятельность подают читателям добрые надежды на то, что мы можем найти Спасителя в этом мире, который во многом напоминает нам мир «Голодных игр». Пит – сын пекаря, и он в буквальном смысле дает жизнь другим людям, в первую очередь Китнисс. Будучи ребенком, он рисковал своей собственной безопасностью, чтобы дать Китнисс хлеб, который помог выжить её голодающей семье, и Китнисс медленно приходит «обратно к жизни» именно с помощью Пита. На протяжении всей трилогии Пит репродуцирует образ хлеба жизни, выпекая хлеб, разделяя его, а также морально поддерживая окружающих его людей. Мы видим явные аллюзии уже не на античную мифологию, а на Новый Завет. При этом Пит является героем, максимально принявшим физические и моральные муки от капитолийцев. В финале именно его жертвенная любовь позволяет Китнисс вернуться к нормальной жизни. Завершая свое повествование, Сьюзен Коллинз пишет, что Китнисс и Пит женаты и имеют двух детей. Их первый ребенок, девочка, обладает темными волосами матери и голубыми глазами Пита; их второй ребенок, мальчик, имеет серые глаза Китнисс и белокурые локоны отца. Она испытывала психологическое напряжение и не знала, как поведать детям о кошмарах, связанных с участием их родителей в Голодных играх и восстании против Капитолия. Она долго не могла

найти удовольствие в жизни, потому что полагала, что все у нее многократно отнято. Примечательны и последние слова героини: «But there are much worse games to play» (*Но есть игры гораздо хуже этой*) [8, с. 414].

Сьюзен Коллинз, пожалуй, единственный писатель, который с точки зрения религии грамотно смог описать мир без христианства. Писательница показала, что многие достижения христианской цивилизации: отказ от рабовладения или идея милосердия к нищим вне христианства не существуют. Этого нет ни у одной из противоборствующих сторон. И обе стороны стремятся к обезличиванию, а сама идея ценности личности – это прямое следствие христианской теологии, где одним из ведущих моментов является Богочеловеческий синтез. Главная героиня стремится отстоять себя, имплицитно желая стать личностью – и это ей удастся. И в этом можно увидеть скрытую проповедь именно христианского персонистического миропонимания и критику двух его антиподов, девальвирующих идею личности и ценности человека как таковых.

Намеком на такой поворот идеи, на наш взгляд, является имя доктора, исцеляющего Китнисс и помогающего ей обрести себя как личность. При этом и миру человеческого муравейника, и миру гламурного миража в финале трилогии героиня противопоставляет просто Жизнь и только этим остается жива. Из девочки она постепенно, страница за страницей, становится женщиной, любящей супругой и матерью, и хотя весь окружающий мир желает видеть ее бойцом с оружием в руках, ее путь к собственной женственности нельзя не увидеть.

В финале статьи заметим, что автору удалось изложить важные идеи о ценности личности и критику противоположных внешне, но типологически сходных по внутренней глубинной интенции, тоталитарных обществ, используя традиционный и будто исчерпавший себя жанр антиутопии, употребляя аллюзии на античные мифы, развенчивая социально-политические мифологемы XX столетия. И на этой основе создать гимн любви, верности, свободе и жизнелюбию.

Список литературы

1. Дворак М. А. Специфика художественного мира, конфликта и жанра в современной российской фантастике (на примере произведений Г.Л. Олди). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 2015. 18 с.
2. Замятин Е. И. Герберт Уэлс. СПб: Эпоха, 1992. 48 с.
3. Тузовский И. Д. Светлое завтра? Антиутопия футурологии и футурология антиутопий. – Челябинск.: Челяб.гос.акад. культуры и искусств, 2009. 312 с.

4. Бердяев Н.А. Философия свободного духа [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://www.vehi.net/berdyaev/fsduha/02.html>. (Дата обращения 29.11.2015).
5. Шафаревич И.Р. Социализм как явление мировой истории. М.: ЭКСМО: Алгоритм, 2003. 444 с.
6. Brake D. The religious and political overtones of Hunger Games. The Washington Times. March 31, Retrieved April 1, 2012. 14 p.
7. Groover J. Pastors find religious themes in 'Hunger Games. Independent Tribune. March 21, 2012. Retrieved December 11, 2013. 10 p.
8. Коллинз С. Сойка-пересмешница. СПб: Астрель, 2011. 416 с.

**MODIFICATION OF TRADITIONAL MYTHS
IN THE ANTI-TOTALITARIAN TRILOGY BY SUSAN COLLINS
«HUNGER GAMES»**

E.V. Nikolskiy

The article analyzes the modern trilogy American writer Susan Collins "Hunger games", "Catching fire", "Mockingjay". The aim of this study is to compare the main lines of the plot of the trilogy in classical Greek mythology and how the writer uses mythological allusions to represent the socio-philosophical ideas. The article is topical analysis, historical-philosophical approach, identify the mythological allusion and crypto-Christian motifs. The action of the trilogy takes place in a futuristic (the "post-apocalyptic") of the state Panem, the image of which is in the anti-utopian traditions: totalitarianism, the exploitation of a few elite General population. But Susan Collins is beyond the scope of traditional dystopia, criticizing the most common model of the totalitarian state (American capitalism with its glamour) and Eurasian socialism with it the unification of life; the result of which shows that the basis of a totalitarian society of any type is the de-personification of a man.

Keywords: myths, allusions, Christian themes, utopia, dystopia, totalitarianism, neo-classics, science fiction, American literature, the glamour, the myth of Theseus.

**4.19. ФЕНОМЕН «КАСТОВОСТИ» В СОВРЕМЕННОЙ
ЗАРУБЕЖНОЙ ФАНТАСТИКЕ (НА ПРИМЕРЕ ТРИЛОГИЙ
«ГОЛОДНЫЕ ИГРЫ» СЬЮЗЕН КОЛЛИНЗ, «ДИВЕРГЕНТ»
ВЕРОНИКИ РОТ, «ОТБОР» КИРЫ КАСС)**

© *К.М. Илларионова, Н.В. Лаврентьева*

В разделе исследуется американская антиутопия XXI века в аспекте феномена «кастовости», под которым понимается явление распределения общества на различные «вакуумные» формы групповой организации общества. Цель анализа романов – рассмотреть закономерность введения тоталитарно-

авторитарной системы управления в качестве типической черты данного жанра. В рамках данной политической системы проявляются конфронтация социальных слоев, классовое противоборство и отсутствие социальной мобильности граждан. Исследование опирается на результаты сравнительного анализа трех схожих по сюжету романов: «Голодные игры» Сьюзен Коллинз, «Отбор» Киры Касс и «Дивергент» Вероники Рот. В представленных произведениях уделяется внимание определению места героя-бунтаря, наличию двоемирия. Автор приходит к выводу, что феномен «кастовости» выступает общемировой антиутопической тенденцией, являясь основой «классического» сюжета антиутопии.

Ключевые слова: антиутопия, фантастика, американская проза, феномен «кастовости», тоталитарно-авторитарная система управления.

Антиутопии богаты разнообразием мотивов. В настоящей научной статье рассматривается мотив «кастовости» как типический в произведениях, принадлежащих к вышеуказанному литературному жанру. Объектом изучения выступают трилогии «Голодные игры» Сьюзен Коллинз, «Отбор» Киры Касс и «Дивергент» Вероники Рот. Данные произведения взяты в качестве исследуемых на основании результатов социологического опроса, направленного на выявление пятерки самых популярных фантастических произведений среди школьников старших классов и студентов. В опросе приняли участие 103 школьника 10–11 классов и 60 студентов 1–3 курсов. Среди опрошенных школьников 73% в пятерку читаемых фантастических произведений включили «Дивергент», «Голодные игры», «Отбор». 59% студентов читают «Дивергент» и «Голодные игры». Опрос проводился анонимно. Мы считаем, что популярность данных романов обусловлена экранизацией книг. С.А. Питина подчеркивает: «Популярность англоязычной героической фэнтези среди молодежи объясняется не только актуальностью проблематики, включающей в себя причины и последствия войн, терроризма, агрессии, фобий, роль государства, проблемы семьи, ценностей, идентичности, дружбы и любви, а также способы их реализации в языке произведений жанра фэнтези» [1, с. 100]. То же мы можем сказать и о фантастике. Цель анализа антиутопий – показать реализацию тоталитарно-авторитарной системы, в рамках которой проявляются конфронтация социальных слоев, классовое противоборство и отсутствие социальной мобильности граждан. В данной статье мы исследуем кастовость как явление распределения общества на различные «вакуумные» формы групповой организации общества: дистрикты, фракции и иные. Они определяют функционирование всех областей жизни социума.

Рассмотрим характерные черты антиутопии. Л. Юрьева выделяет следующие специфические признаки жанра: «1) пространство этих ро-

манов замкнуто, зачастую окружено стеной от остального мира и представляет собой государство с авторитарно-тоталитарной системой управления; 2) время герметично, прошлое отторгается и ослабевает преемственность между прошлым, настоящим и будущим; 3) герой, бунтарь-одиночка, противопоставлен безликой, послушной массе, занимающейся непрерывным, но «неодухотворенным» трудом; 4) всё человеческое отвергается: чувства, любовь, природа» [2, с. 73]. Остановимся на исследовании первой черты, подразумевающей наличие феномена «кастовости» – четкого социального деления общества. Принадлежность человека к группе определяется рождением. Личные качества, интеллектуальные способности не влияют на «социальное местоопределение». Рассмотрим эту характерную особенность на конкретных произведениях: «Голодные игры», «Отбор» и «Дивергент».

В трилогии «Голодные игры», увидевшей свет в 2008 г., центром государственной деятельности страны Панем является Капитолий – технически и культурно развитый город. В нем живут самые богатые жители. Возглавляет страну президент Сноу – деспот и тиран. Столица полностью зависит от промышленной деятельности 12 дистриктов (регионов), которые всю добытую и произведенную продукцию поставляют в центр страны.

Капитолий является учредителем ежегодных соревнований на выживание – «Голодных игр», объявленных днем национального праздника. Неслучайно С.А. Питина обращается к переводческим аспектам антиутопии: «Panem – говорящий топоним, первая часть устойчивого словосочетания «Хлеба и зрелищ!» (лат. Panem et circenses) из 10-й сатиры римского поэта-сатирика Ювенала о нравах Рима» [1, с. 101]. Каждый из 12 дистриктов выдвигает 2 участников на смертельную битву. Победа отдается 1 выжившему трибуту (конкурсанту). Их дистрикты награждаются годовым запасом продуктов питания. Регионы имеют нумерацию и занимаются определенной отраслью промышленности. Главная героиня Китнисс Эвердин участвует в ежегодном шоу «Голодные игры». Мы даем описание деятельности дистриктов:

Первый – изготовление предметов роскоши (ювелирные изделия, парфюмерия).

Второй – производство строительных материалов из камня и добыча полезных ископаемых.

Третий – разработка и производство электроники.

Четвертый – рыболовство.

Пятый – электроэнергетика.

Шестой – производство и обслуживание транспорта.

Седьмой – добыча древесины.

Восьмой – изготовление одежды.

Девятый – сельское хозяйство (рожь).

Десятый – животноводство.

Одиннадцатый – садоводство.

Двенадцатый – добыча угля.

Тринадцатый – добыча графита, ядерная энергетика (в 1 и 2 частях трилогии считается разрушенным и безлюдным, в 3 части читатель знакомится с активной деятельностью региона).

Китнисс живет в одном из самых бедных дистриктов: *Мы живем в Дистрикте-12, в районе, прозванном Шлак. По утрам здесь обычно полно народу. Шахтеры торопятся на смену. Мужчины и женщины с согнутыми спинами, распухшими коленями. Многие уже давно оставили всякие попытки вычистить угольную пыль из-под обломанных ногтей и отмыть грязь, въевшуюся в морщины на изможденных лицах* [3, с. 10]. По описанию девушки, в Дистрикте-12 *вы можете подышать от голода в полной безопасности* [3, с. 12]. В регионе заболевший человек не может оплатить услуги доктора, в школах обучают преимущественно «угольным наукам».

Указанное выше описание подходит для большинства дистриктов. Особое внимание уделено питанию жителей Панема. Люди умирают от голода: хлеб – роскошь. Описывая своих соперников по игре, Китнисс признается, что многие игроки слабы, потому что не имеют должного питания, *другое дело – добровольцы, приехавшие из богатых дистриктов, те, кого всю жизнь готовили к Играм, и у кого никогда не было недостатка в еде. Обычно это участники из дистриктов 1, 2 и 4.* [3, с. 102]. Из цитаты следует, что 9 дистриктов имеют социальные проблемы.

Возможность социальной мобильности возможна лишь в единственном случае – победе на «Голодных играх». Сюзен Коллинз сохраняет базовые жанровые принципы утопии. Сломать «кастовость» может герой-бунтарь, стремящийся к свободе. Таким героем является Китнисс.

Кира Касс, написавшая трилогию «Отбор» в 2012, обращается к схожему с «Голодными играми» и «Дивергентом» сюжету. Жители страны Иллеа разделены на 8 каст, занимающихся определенным ремеслом. Как и дистрикты «Голодных игр», касты «Отбора» не имеют названия: они пронумерованы. Профессиональная направленность каждой касты не описана. Автор упоминает лишь о некоторых, например,

одна из профессий Троек – учитель. Главная героиня Америка Сингер принадлежит к Пятеркам – художникам, скульпторам и музыкантам. Как говорит героиня, *мы занимались искусством. А художники и музыканты находились всего лишь в трех ступенях от грязи. В буквальном смысле – от самых низов нашу касту отделяли три ступени*. [4, с. 16]. Друг Америки Аспен – Шестерка – *это каста слуг и лишь на одну ступень выше Семерок в том смысле, что чуть лучше образованы и выполняют работу в доме* [4, с. 21].

В «Голодных играх» в качестве социальной лестницы мы рассматриваем соревнование на выживание. В «Отборе» также перейти из одной касты в другой позволяет конкурс – «борьба» за сердце принца Максона. По традиции, если в королевской семье рождается сын, невесту для него выбирают по результатам шоу «Отбор». Участие в конкурсе принимают лишь 35 девушек, выбранных из всех юных жительниц страны. Победительница входит в королевскую семью и становится Единницей, т.е. продвигается к самой богатой касте государства. Америка становится участницей «Отбора». Еще один способ сменить касту – замужество, в результате которого женщина переходила в касту мужа. Девушка встает на ступень выше или ниже своей касты, однако *проблема в том, что женщины почти никогда не выходили замуж за человека кастой ниже. Мужчина из нижней касты мог просить руки женщины выше себя по положению, но редко получал согласие. К тому же, вступая в брак с представителем другой касты, необходимо было заполнить кучу бумаг и потом еще ждать месяца три, прежде чем приступать к прочим формальностям. Это делается для того, чтобы дать людям время одуматься* [4, с. 30]. В Иллеа господствует абсолютная монархия. Незарегистрированное смешение каст запрещено, подобного рода связи караются тюремным заключением, а *незаконнорожденных выбрасывают на улицу, где они становятся Восьмерками* [4, с. 35].

Кира Касс также наделяет главную героиню чертами бунтаря, способного сломать антидемократическую политическую систему. *Америка Сингер – борец за права угнетенных каст* [4, с. 50].

Дебютная книга Вероники Рот вышла в 2011 г. Читатель снова знакомится с миром будущего. Герои «Дивергента» живут в тоталитарном чикагском обществе, состоящем из 6 фракций. Обратимся к деятельности фракций:

Искренность обвиняет двуличие и обман (профессиональная деятельность – юристы и журналисты).

Фракция «Отречение» посвящена самоотверженности (профессиональная деятельность – общественные работники приютов, хосписов и т.д.).

Бесстрашие пропагандирует храбрость и выступает за устранение страха (профессиональная деятельность – полицейские, военные).

Фракция «Эрудиция» посвящена знаниям, интеллекту, любознательности и проницательности (профессиональная деятельность – ученые, библиотекари).

Дружелюбие отрицают войну и жестокость, пропагандируют милосердие (профессиональная деятельность – фермеры, врачи, учителя).

Изгои – лица без определенного места жительства и деятельности.

Главная героиня книги Беатрис Прайор выросла во фракции «Отречение». Отличительной чертой сюжета является то, что в возрасте 16 лет каждый подросток проходит тест на определение способностей, относящих его к той или иной фракции: *Сегодня день теста на способности, который покажет, к какой из пяти фракций у меня есть предрасположенность. Завтра на Церемонии Выбора предстоит принять непростое решение. Я наконец-то определюсь, чему посвящу всю оставшуюся жизнь: буду со своей семьей или оставлю их* [5, с. 20]. В отличие от «Голодных игр» и «Отбора», Церемонию Выбора проходит каждый житель, который может самостоятельно выбрать фракцию и перейти из одной социальной группы в другую. Так, Беатрис хочет стать Бесстрашной.

В романе отсутствует описание внешности героев, что говорит об обезличенности системы персонажей. То же мы можем видеть в романах «Голодные игры» и «Отбор». Так, в «Дивергенте» социальные группы носят характерную униформу: Бесстрашные отличаются неформальностью в имидже (для их образа характерны пирсинги и татуировки); Отреченные надевают скромную одежду серого цвета, «убирают» волосы; в образе Эрудитов присутствуют очки и синий цвет, а Дружелюбных – красный и желтый; Искренние одеваются в черно-белое. Любое индивидуальное начало подавляется: индивидуум – это часть массы.

Нанести ущерб тоталитарной системе могут дивергенты – люди, имеющие различные способности, не подчиняющиеся власти. Беатрис – одна из этих редких и опасных для государства людей. Мы видим, что и Вероника Рот не отступает от типических черт антиутопии.

Рассматривая в исследуемых романах проблему внедрения кастовой или аналогичной по степени построения и зависимости населения от государственной власти системы, мы встречаем противопоставление:

- жизнь в обществе, находящемся под гнетом государства и готовом подчиняться авторитарно-тоталитарному правительству,
- стремление к жизни в идеальном демократическом обществе.

Таким образом, исследование феномена «кастовости» позволяет сделать следующий вывод. Закономерным в исследуемых антиутопиях является то, что главным политическим режимом выступает тоталитаризм, в рамках которого можно наблюдать классовое расслоение. В проанализированных трилогиях общество дифференцировано по профессиональному признаку, главный герой – член небогатой социальной группы. Возможность социальной мобильности ограничена: смена касты или иной формы, фиксирующей принадлежность человека к целостной системе, возможна при участии в игровом мероприятии – шоу. Человек – заложник тоталитарно-авторитарной идеи. При тоталитаризме устанавливается полный контроль над всеми сферами жизни общества. По словам С.Г. Шишкиной, «социум искусно смоделирован» [6, с. 200]. Пространство исследуемых произведений – это целостная структура, нарушение которой возможно героем-революционером, противопоставленным послушной толпе. В проанализированных произведениях бунтарями выступают Китнисс Эвердин, Америка Сингер и Беатрис Прайор. Обращаясь к таким известным романам, как «О дивный новый мир» О. Хаксли, «1984» Дж. Оруэлла, мы можем сказать, что феномен «кастовости» выступает общемировой антиутопической тенденцией, являясь основой «классического» сюжета антиутопии.

Список литературы

1. Питина С.А. Толерантность англоязычного фэнтезийного дискурса // Вестник ЧелГУ. 2013. №22 (313). С.100 – 103.
2. Юрьева Л. Русская антиутопия в контексте мировой литературы. М.: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2005. 302 с.
3. Коллинз С. Голодные игры. М.: АСТ: Астрель, 2010. 613 с.
4. Касс К. Отбор. СПб.: Азбука, 2014. 319 с.
5. Рот В. Дивергент. М: Эксмо, 2014. 416 с.
6. Шишкина С.Г. Истоки и трансформации жанра литературной антиутопии в XX веке. Иваново, 2009. 232 с.

**THE PHENOMENON OF «CASTE» IN MODERN FOREIGN FICTION
(IN THE TRILOGY SUZANNE COLLINS'S «THE HUNGER GAMES»,
VERONICA ROTH'S «DIVERGENT», KIERA CASS'S «THE SELECTION»)**

K.M. Illarionova, N.V. Lavrenteva

The article touches upon the American antiutopia of the 21st century in terms of the «segregation» phenomenon which is understood as a subdivision of human society into various «vacuum» forms of social organization. The purpose of the analysis of the novels is to consider the regularity of totalitarian regime functioning as a typical feature of this genre. Confrontation of social strata, class struggle and the lack of social mobility emerge within the framework of this political system. The article rests upon the comparative analysis results of the three novels, having a similar plot: «The Hunger Games» by Suzanne Collins, «The Selection» by Kiera Cass and «Divergent» by Veronica Roth. In the above mentioned novels the attention is focused on the presence of a rebel-character and dual reality. The author arrives to a conclusion that the «segregation» phenomenon is a world antiutopian tendency, on which a «classical» antiutopian plot is based.

Keywords: antiutopia, fantasy, American prose, the phenomenon of «caste», totalitarianism and authoritarianism.

**РЕЦЕПЦИЯ ИНОКУЛЬТУРНОГО КОДА
В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОМ
ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ**

**5.1. «СТАРЫЕ МАСТЕРА» ЭЖЕНА ФРОМАНТЕНА:
ГОЛЛАНДСКОЕ ИСКУССТВО XVII СТОЛЕТИЯ
ГЛАЗАМИ ФРАНЦУЗСКОГО ХУДОЖНИКА XIX ВЕКА**

© С.С. Акимов

Книга Э. Фромантена (изд. 1876), основанная на результатах внимательного знакомства с музейными собраниями Бельгии и Голландии, стала одним из первых трудов, где фламандское и голландское искусство XVII в. получило концептуальное эстетическое и искусствоведческое осмысление (стимулировав тем самым интерес к национальному наследию и научные исследования в самих Нидерландах). В работе анализируются взгляды Фромантена на специфику голландской живописи «Золотого века» в сопоставлении с современной историографией, литературно-стилистические особенности его книги, отражение в ней традиций французской художественной критики XIX в.

Ключевые слова: голландское искусство XVII в., Э. Фромантен, «Старые мастера», образно-стилистический анализ, искусствоведение, историография.

Книга Э. Фромантена принадлежит к наиболее значительным трудам об искусстве, увидевшим свет во второй половине XIX в., и является важной вехой в истории искусствоведческого и эстетического осмысления художественного наследия фламандской и голландской школ периода их расцвета. Получив признание сразу по выходу из печати в 1876 г. (несмотря на отдельные упреки в «неакадемичности»), она и сейчас остается популярной у широкой аудитории любителей искусства и многократно переиздавалась во Франции. В России «Старые мастера» были впервые опубликованы в 1913 г. (два издания – в переводах Г. Кепинова и Н. Соболевского), переиздавались в 1966 и 1996 гг.

Написанная в свободной форме, где заметки о впечатлениях от городов и музеев Бельгии и Голландии перемежаются с обстоятельным разбором конкретных полотен и рассуждениями о важности художественного опыта Голландии для современной живописи, книга Фромантена

не является систематическим изложением истории нидерландских школ и отмечена многими фактическими неточностями. Вместе с тем благодаря тонкому и содержательному анализу произведений, литературным достоинствам и яркости суждений «Старые мастера» стимулировали интерес к национальному наследию в самих Нидерландах и внимание к голландскому искусству в Европе в целом. Тем самым для современного исследователя этот труд интересен как принципиально значимый этап в истории изучения фламандского и голландского искусства, как явление французской эстетической мысли, художественной критики и литературы второй половины XIX в.

К моменту создания «Старых мастеров» их автор уже был признанным художником и литератором. Уроженец Ла-Рошели, получивший в Париже правоведческое образование, Фромантен вопреки воле отца отказался от карьеры юриста и начал частным образом учиться живописи. К этому же времени относятся его первые художественно-критические опыты. Решающую роль в творческом становлении Фромантена сыграли поездки в Северную Африку: пейзажи Алжира и местный быт стали главной темой его искусства, по результатам путешествий написаны его первые книги «Одно лето в Сахаре» (1856) и «Год в Сахеле» (1859). Вышедший в 1862 г. роман «Доминик» с его коллизией внешнего благополучия и внутренней неудовлетворенности главных героев, с психологически тонкой, почти исповедальной формой был восторженно встречен публикой и получил хвалебные отзывы Т. Готье, Г. Флобера, Жорж Санд. В эти же годы начинает ослабевать творческая активность Фромантена как живописца, собственные картины все чаще кажутся ему несовершенными по форме и малозначительными по сюжету. В итоге период после создания «Доминика» стал для него порой творческого кризиса, литературные и критические замыслы 1860-х гг. остались нереализованными. Вместе с тем именно в это время постепенно формируется решение посвятить себя теории искусства (о чем Фромантен пишет Э. Гонкуру [1, с. 15]) и создать труд, посвященный ключевым проблемам и современному состоянию искусства. Подобная работа не была написана, но в «Старых мастерах» Фромантен постоянно возвращается к вопросам эволюции французской школы в XIX в. и к мыслям о путях дальнейшего ее развития. Современная проблематика присутствует в книге настолько активно, что это даже дало возможность В.С. Турчину охарактеризовать труд Фромантена как «своего рода памфлет, написанный в острой и оригинальной форме. Это сочинение увлеченного критика, а не объективно настроенного ученого» [1, с. 23]. Во

многим будучи выражением субъективных впечатлений и оценок (что подчеркивает и сам автор), эта книга вместе с тем не является полемическим сочинением на злобу дня. Так же трудно согласиться с мнением В.С. Турчина, будто Фромантен ставит знак равенства между художественными процессами XVII и XIX столетий [1, с. 20]. Рассматривая искусство эпохи Рубенса и Рембрандта как бесценную энциклопедию мастерства для современных художников, Фромантен никогда не забывает об исторической специфике фламандской и голландской школ, о социально-культурных условиях, в которых формировалась личность и протекало творчество рассматриваемых им живописцев. В тех же случаях, когда он проводит прямые аналогии между прошлым и современностью, он не претендует на установление бесспорных исторических закономерностей. Увлеченность критика сочетается у Фромантена со взглядом профессионального художника, пристально интересующегося вопросами живописной техники, и последовательной позицией историка, уверенного, что любое художественное произведение нельзя отрывать от многообразного контекста, в котором оно возникло.

Задумав книгу, Фромантен проделал значительную подготовительную работу, ознакомившись не только с современными ему трудами историков искусства, но и – во французских переводах – с важнейшими источниками, такими, как сочинения К. ван Мандера, А. Хаубракена, И. фон Зандрарта [1, с. 30]. Пользуясь работами современников – А. Мишеля, Ш. Блана, Т. Торе, М. дю Кана, И. Тэна, – он ни в коей мере не пересказывает их и не составляет компиляции, с Тэном же ведет скрытую полемику, противопоставляя его расово-географическому детерминизму более гибкий подход, учитывающий особенности личности творца, а не только условия, в которых тот работал.

Для создания книги Фромантен совершил краткую по времени, но очень насыщенную впечатлениями и аналитической работой поездку по Бельгии и Голландии, посетив в течение июля 1875 г. Мехелен, Антверпен, Гаагу, Амстердам, Хаарлем и, на обратном пути, Гент, Брюгге, Брюссель. К тому времени уже сложились крупнейшие музейные коллекции голландской живописи – в Рейксмузее, открытом в 1817 г., гаагском Маурицхейсе (1822), музее Франса Хальса в Харлеме, организованном в 1862 г. [2]. Это путешествие во многом определило композиционную структуру книги, где повествование ведется по мере перемещения по историческим городам Нидерландов (поэтому, например, анализ рембрандтовского «Урока анатомии доктора Тюльпа», увиденного Фромантеном в Гааге, отделен многими страницами от других

очерков, посвященных Рембрандту), а путевые зарисовки включены между собственно искусствоведческими главами. Такой прием, в научном исследовании производивший бы впечатление хаотичности, в данном случае сообщает книге особую целостность и увлекательную достоверность рассказа очевидца. Как утверждает автор, «я приехал сюда посмотреть Рубенса и Рембрандта на их родине, посмотреть голландскую школу в ее собственном, всегда одинаковом обрамлении – в атмосфере сельской и приморской жизни, среди дюн, пастбищ, тяжелых облаков и низких горизонтов» [1, с. 37]. В анализе каждого полотна Фромантен исходит из понимания того, что любое искусство создается конкретными людьми в конкретных жизненных обстоятельствах. Методология его труда строится на равном внимании к специфике образа и технических средств его воплощения и к личности творца при признании важной роли многообразных жизненных реалий – от исторических событий до бытового уклада, создающих контекст художественного творчества (хотя сам автор подчеркивает отсутствие у него сколь-либо последовательного метода и не раз, подчас несколько навязчиво, напоминает о дилетантском характере своих суждений).

Композиционно «Старые мастера» делятся на две примерно равные части, посвященные Бельгии и Голландии соответственно, и завершающий, достаточно обширный очерк о старонидерландском искусстве, в котором Фромантен выделяет Я. ван Эйка и Х. Мемлинга, воплощающих, в его глазах, подлинно содержательную и формально отточенную живопись, уровень, которой не могут достичь современные художники.

В голландском разделе книги несколько глав носят историко-теоретический характер и раскрывают особенности национальной живописи «Золотого века», а также влияние голландского искусства на современный автору французский пейзаж; самостоятельные очерки посвящены П. Поттеру, Я. ван Рейсдалю и Ф. Хальсу; наконец, в нескольких разных по объему главах подробно, с пристальным и пристрастным вниманием анализируются личность и творчество Рембрандта.

За открывающим эту часть книги кратким описанием Гааги и Схеверингена следует обширная глава «Истоки и характер голландской живописи», в которой дается конспективное изложение основных этапов развития голландской школы и главных ее особенностей, порожденных национально-освободительной борьбой против Испании. Второстепенная по сравнению с городами Фландрии и Брабанта роль Севера Нидерландов в культурной жизни эпохи Возрождения (Лука Лейденский не создал школы, а Я. ван Скорел или М. ван Хемскерк – художники мало-

национальные) и всеобщее увлечение итальянским у мастеров рубежа XVI–XVII вв., которому не поддался один только М. ван Миревельт, благодаря революционным событиям сменились чрезвычайно быстрым становлением и расцветом глубоко самобытной художественной школы. Революция «пресекла создание наиболее обширных произведений ума и кисти – церковных, декоративных и вообще каких бы то ни было больших картин» [1, с. 121], вследствие чего голландская живопись «была и могла быть лишь портретом Голландии, выражением ее внешнего облика, верным, точным, полным, без всяких прикрас» [1, с. 122]. 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. Стиль, таким образом, приобретает простой и ясный принцип. Законом ему служит искренность, долгом – правдивость. Его первое условие – доступность, естественность, выразительность» [1, с. 124–125]. Справедливо восхищаясь разнообразием сюжетов и жизненной достоверностью образов голландских картин, Фромантен ничего не говорит о наличии иносказательного подтекста в, казалось бы, самых незатейливых и понятных сценах, поскольку проблема внешней реалистичности и семантической многозначности голландского искусства была поставлена и активно обсуждается наукой уже в XX в.

По мнению Фромантена, «...великая голландская школа заботилась лишь о том, чтобы писать хорошо. Она удовлетворялась окружающим и не нуждалась в фантазии» [1, с. 132]. Его привлекают исключительно те художественные явления, которые непосредственно отражают действительность, и за пределами внимания остается весьма обширный пласт исторической (в тогдашнем широком понимании) живописи голландских мастеров, которая, кроме Рембрандта, долгое время недооценивалась и стала предметом исследований и выставочных показов опять-таки в середине XX в.

Особый предмет размышлений Фромантена составляет голландское влияние на современный ему французский пейзаж. По его мнению, во французской пейзажной живописи до К. Коро и барбизонцев нет имен, актуальных для современности: наследием К. Лоррена можно гордиться, но учиться у него нечему; К.Ж. Верне и Г. Робер – не более чем хорошие декораторы; «Жерико и Бонингтон акклиматизировали во Франции живопись Констебла и Гейнсборо», но не добились подлинной жизненной правды. Без изучения голландского наследия не состоялась бы барбизонская школа, творчество Т. Руссо выражает «усилия француз-

ского духа создать во Франции новое голландское искусство» и «является переходной ступенью и промежуточным звеном между Голландией и художниками будущего» [1, с. 170–171]. Второй раз тема непосредственной связи современного французского искусства с голландским звучит в главе о Ф. Хальсе. По мнению Фромантена, современные художники – он намекает на Э. Манэ, не называя его имени, – превозносят в качестве достоинств те стороны хальсова таланта, которые следует считать недостатками, оправдывая тем самым будничность своих сюжетов и небрежность исполнения.

Первый из монографических очерков Фромантен посвятил П. Поттеру, подробно анализируя его картину «Бык» из гаагского музея Маурицхейс. Находя в этом произведении массу технических погрешностей, он тем не менее оценивает Поттера как «природного гения-самоучку, который более чем кто-либо другой из художников этой правдивой школы ...учит бесхитростности, терпению, осмотрительности, постоянной любви к истине» [1, с. 145].

На таком же контрасте характеристик строится анализ творчества Я. ван Рейсдаля, который «недостаточно ловок» и «не очень искусен», «кажется несколько мрачным» и будто бы не может соперничать в сложности решаемых живописных задач с Терборхом, Метсю и другими изысканными мастерами [1, с. 156–157]. Но в противовес указанным слабым сторонам обнаруживаются гораздо более весомые достоинства: глубоко национальный характер образов, ровное развитие дарования, умение создавать обобщенные образы, сравнимые с «сильной, крепко построенной речью» [1, с. 161]. «Рейсдаль пишет так, как мыслит, – здраво, сильно, широко» [1, с. 158], у него «очень спокойная рука и трепетное сердце» [1, с. 159], он – «после Рембрандта самая возвышенная фигура в голландской школе» [1, с. 156]. Такое же контрастное сопоставление сильных и слабых сторон Фромантен использует при анализе всех рассматриваемых им произведений.

Центральным героем голландского раздела книги является, конечно же, Рембрандт, к творчеству которого у Фромантена весьма противоречивое отношение. В произведениях Рембрандта, как и в работах всех других голландских мастеров, он находит множество погрешностей композиционного построения и моделировки формы, особенно в таких прославленных полотнах, как «Урок анатомии доктора Тюльпа» и «Ночной дозор». Создается впечатление, что перед нами не только анализ, но и своего рода прием «развенчания» знаменитых шедевров, служащий для того, чтобы подчеркнуть сложность и неуловимую суть

творческого гения Рембрандта, который невозможно разгадать. На страницах книги создан романтический образ художника, резко отличающегося от своих коллег-современников и вместе с тем возникшего на глубоко национальной почве. Творческую многоликость Рембрандта Фромантен объясняет конфликтной сложностью его личности и художественных устремлений, тем, что его искусство питалось постоянными внутренними противоречиями. Одна сторона рембрандтовского таланта – мастер с «ясным умом, строгой рукой, безупречной логикой», «его манера видеть – самая здравая, его манера писать подкупает простотой средств» [1, с. 213]. Другая – подлинно романтический гений, наделенный безудержной фантазией, лишь немногие произведения которого дают адекватное представление о внешней реальности.

Ярчайшим примером такой двойственности для Фромантена является «Ночной дозор», в котором, по его мнению, автору не удалось передать реальную жизнь, а места для фантазии нет. Неестественность композиции, неясность цветового решения, неточность деталей присущи этому полотну, в котором автор имеет одну цель – не быть похожим ни на кого другого. Загадочные детали, до сих пор не нашедшие убедительного истолкования, вроде излучающей свет фигурки девочки, Фромантен относит на счет прихоти художника, о котором нельзя судить так, «словно он был рассудочным человеком» [1, с. 199].

Думается, в понимании и оценке Рембрандта Фромантену изменяет чутье историка, и верх берет субъективность критика. Что же касается «Ночного дозора», то все его особенности, кажущиеся Фромантену недостатками, легко находят объяснение, если не забывать, что Рембрандт создал не столько групповой портрет, сколько историческую картину на современный сюжет и с конкретными людьми в качестве участников события, но овеянную романтической героикой. (Также вряд ли можно рассматривать это полотно как кульминацию в развитии голландского группового портрета, как это делает в недавней своей статье Ю.А. Тарасов [3], поскольку Рембрандт не развивает, а целенаправленно нарушает каноны этого традиционного для Голландии жанра, создавая совершенно уникальное произведение на границы исторической живописи и портрета.)

Как видим, жанровая и идейно-эстетическая природы «Старых мастеров» носит синтетический характер. Используя имеющий давние традиции во французской литературе жанр путешествия и перекликаясь в этом со Стендалем, Фромантен создает труд, объединяющий историко-искусствоведческое исследование и критическое высказывание, где

анализ прошлого важен не только и не столько сам по себе, но и служит решению актуальных для современности творческих задач. При этом исторический и художественно-критический компоненты книги находятся в абсолютном равновесии, переплетаясь, но не заслоняя друг друга. Понимая специфику фламандской и голландской живописи, исторической ситуации, которая породила эти две школы, не стремясь модернизировать прошлое (при всей субъективности многих его оценок), автор вместе с тем выбирает из наследия XVII столетия только те явления, которые могут быть актуальны и поучительны для современности. За пределами его интересов остаются многие страницы голландского искусства, поскольку они интересны для историка, но мало что дают для современной культуры: утрехтский караваджизм, живопись прерембрандтистов и вообще мастеров исторического жанра и многое другое. Вполне понятно, что он обходит стороной явления, которые и в XX в. стали предметом специальных исследований, но отнюдь не широкого обсуждения среди любителей искусства, однако вызывает недоумение то, что в книге ни разу не упомянут Я. Вермеер, чье искусство было возвращено в европейский культурный обиход стараниями Т. Торе примерно за 20 лет до выхода «Старых мастеров» из печати. Это объясняли натянутыми отношениями между Фромантенем и Торе, а В.С. Турчин полагал, что Фромантен сознательно «не замечает» Вермеера, как из своих современников «не замечает» Курбе. Вряд ли Фромантен мог усмотреть какое-либо эстетическое и тем паче формальное сходство между Вермеером и Курбе, но, видимо, не считал творчество дельфтского живописца значимым ориентиром для современного искусства.

В исследовании голландского искусства XVII столетия во второй половине XIX в. обозначилось несколько направлений. Роль первопроходцев здесь принадлежит французским авторам, чьи труды во многом послужили катализаторами для становления научного искусствознания в Голландии. Начало первому из этих направлений было положено четырехтомной «Историей фламандской и голландской живописи» (1844–1848) Альфреда Мишеля, который «обращает особое внимание на социокультурный контекст и в этом плане предвосхищает новейшие исследования» [4, с. 384], что лежит вполне в русле тогдашней французской гуманитаристики, активно разрабатывавшей социологическую проблематику, в том числе, во главе с И. Тэном, вопросы социологии искусства.

Основные достижения нидерландских и немецких ученых, представителей так называемого знаточества – Абрахама Бредиуса, Корнелиса

Хофстеде де Гроота, Вильгельма фон Боде – относятся к области атрибуции и каталогизации произведений и архивным разысканиям. Благодаря им был накоплен и систематизирован колоссальный массив фактической информации и появился научный журнал, посвященный истории голландского искусства (основанный А. Бредиусом «Oud Holland»).

Э. Фромантен, как бы он сам ни опровергал научный характер своего труда, предлагает свою исследовательскую парадигму, основанную на приоритете образно-стилистического анализа, дополненного поэтически-эмоциональным восприятием художественного произведения и выраженного в яркой литературной форме. Он принадлежит к тем авторам, кто пишет именно об искусстве, а не о биографиях мастеров и культурной среде, не забывая при этом о важности и личности творца, и окружающего ее контекста. Вряд ли необходимо доказывать, что подобный подход актуален и сейчас.

Список литературы

1. Фромантен Э. Старые мастера. М.: Изобразительное искусство, 1996. 312 с.
2. Егорова К.С. Художественные музеи Голландии. М.: Изобразительное искусство, 1969. 183 с.
3. Тарасов Ю.А. «Ночной дозор» Рембрандта – кульминация в развитии жанра голландского группового портрета XVII в. // Вестник СПбГУ. Серия 2. История. СПб.: СПбГУ, 2014. № 1. С. 114–122.
4. Базен Ж. История истории искусства. От Вазари до наших дней. М.: Прогресс – Культура, 1994. 528 с.

THE LES MAITRES D'AUTREFOIS BY EUGENE FROMANTEN: THE FRENCH PAINTER OF THE 19th CENTURY ABOUT THE DUTCH ART OF THE GOLDEN AGE

S.S. Akimov

The book *Les Maitres d'autrefois* by Eugene Fromanten (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 described in this article.

Keywords: the Dutch Art of the 17th century, Eugene Fromanten, the book *Les Maitres d'autrefois*, stylistic analysis, art history, historiography.

5.2. МИФ ОБ ЭДЕМЕ И ЕГО ТРАВЕСТИЙНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ: «ИНОЙ СВЕТ» СИРАНО ДЕ БЕРЖЕРАКА

© *А.Д. Морозов*

Анализируется неизвестный до конца XIX века фрагмент из романа Сирано де Бержерака «Иной свет, или Комическая история о Государствах и империях Луны», в котором повествуется о пребывании главного героя в Земном раю. Описание райского пространства номинально повторяет библейские представления об Эдеме, обнаруживая массу хрестоматийно известных сюжетов и образов в травестийной авторской интерпретации. Не считаясь с чудесной составляющей мифологической реальности, автор привносит в нее элементы собственной фантазии и стремится придать ветхозаветному мифу логическую завершенность с научно-естественных позиций. Травестийная интерпретация мифа об Эдеме служит не только комическим приемом, характерным для поэтики «Иного света», но и свидетельствует об амбивалентных представлениях автора, отрицающего однозначность любых канонических идей и традиций.

Ключевые слова: французская литература XVII века, Сирано де Бержерак, миф о Земном рае, Эдемский сад, демифологизация, травестия, бурлеск.

Христианская мифология с давних времен служит неисчерпаемым источником сюжетов и образов для западноевропейской культуры. Обращение к каноническим и апокрифическим текстам, от их прямого цитирования до авторской интерпретации, свидетельствует об универсальности и прецедентной значимости библейских источников на всем протяжении существования христианской культуры. С расширением в XVII веке горизонтов западноевропейского мировоззрения, связанного с научными достижениями Коперника и Кеплера, философскими идеями Декарта и Гассенди, традиционная образная система переосмысливается с позиций материалистической картины мира и обретает новое, не всегда однозначное образно-смысловое наполнение.

Показательным в этом отношении является творчество Сирано де Бержерака (Cyrano de Bergerac, 1619–1655), французского писателя, поэта и драматурга первой половины XVII века, послужившего прототипом героя одноименной пьесы Э. Ростана. За свою недолгую, но насыщенную событиями жизнь Сирано оставил немногочисленные, в основном, стихотворные сочинения сатирического характера, пользовавшие-

ся в свое время большой популярностью. Наиболее значительной и известной в наше время является опубликованная посмертно его романная дилогия под общим названием «Иной свет» («L'Autre monde»): «Комическая история о Государствах и Империях Луны» («L'Histoire comique des États et Empires de la Lune», 1657) и неоконченная «Комическая история о Государствах и Империях Солнца» («L'Histoire comique des États et Empires du Soleil», 1662).

В этих романах, стоящих у истоков научно-фантастической прозы, рассказчик описывает свое путешествие на Луну и Солнце, а также жизненный уклад их обитателей. Поднявшись в воздух с помощью летательных средств, герой убеждается в существовании иных миров, увидев их своими глазами а также попадает в разные комичные ситуации, не упуская возможности побеседовать со своими попутчиками на самые разные темы.

Вкладывая в уста своих персонажей идеи материалистической философии – от устройства Вселенной и тела человека до отрицания бессмертия души – автор отнюдь не *рисует картину торжества разума на Луне* [3, с. 30]. Включение в художественную ткань «Комической истории о Государствах и Империях Луны» актуальных для XVII века научных и философских идей и теорий, в том числе, касающихся геоцентризма и жизни на других планетах, связано не столько со стремлением автора «популяризировать материалистическую философию Гассенди и социальную утопию Кампанеллы» [4, с. 25], сколько показать ограниченность мировосприятия человека и безграничность постигаемого им мира.

Скептицизм автора проявляется в иронической интерпретации традиционных «земных» представлений, которые жителям Луны кажутся абсурдными и неприемлемыми; в свою очередь, все самое нелепое с точки зрения землян оказывается вполне естественным для жителей Луны. Таким образом, художественная реальность «Комической истории о Государствах и Империях Луны» представлена двумя противоположными, но, по своей сути, схожими мирами, каждый из которых в равной степени нелеп и абсурден и отличается от другого лишь обычаями и нравами. К примеру, вместо того, чтобы ходить на двух ногах, жители Луны ползают на четвереньках, вместо уважения к старости они почитают юность, торжественно предают земле только преступников, а тела честных лунян сжигают. Комической принцип «выворачивания наизнанку» транспонируется и на их отношение к вере: *если на Земле люди живут в тенетах религии, то лунные обитатели неверующие по*

природе [3, с. 29]. Причины этого находят свое объяснение в значительной части романа, повествующей о пребывании главного героя в Земном раю.

Восходящий к античным представлениям о *locus amoenus* («приятном месте») миф об Эдеме получает свое каноническое воплощение в библейской традиции: *И насадил Господь Бог рай в Едеме на востоке, и поместил там человека, которого создал* [2, Быт. 2:8]. Эдем, место обитания первых людей, представляет собой чудесный сад, полный разнообразных деревьев, среди которых растут Древо познания и Древо жизни: *И произрастил Господь Бог из земли всякое дерево, приятное на вид и хорошее для пищи, и дерево жизни посреди рая, и дерево познания добра и зла* [2, Быт. 2:9]. В виде такого же обетованного топоса представляется Эдем и в бержеераковском «Ином свете».

После нескольких неудачных попыток главному герою все-таки удается преодолеть земное притяжение и, достигнув поверхности Луны, оказаться в Земном раю, что также объясняется относительностью человеческого мировосприятия: *если Луна – это такой же мир, как и наш, то Земля, в свою очередь, служит ей Луной* [1, с. 191].

Вступив на райскую землю, рассказчик, от лица которого ведется повествование, сообщает, что перестал ощущать боль от ушиба и чувство голода, а при виде окружавших его красот *ощутил то приятное и болезненное чувство, которое... испытывает эмбрион в ту минуту, когда вливается в него душа* [1, с. 204]. Описание райского пространства в «Ином свете», хотя и условно, повторяет представления об Эдеме, почерпнутые из книги Бытия. Не стремясь в точности следовать библейскому тексту, рассказчик упоминает *самую широкую из четырех больших рек, которые, сливаясь, образовывали озеро* [1, с. 203], в то время как в каноническом тексте сказано, что *Из Едема выходила река для орошения рая; и потом разделялась на четыре реки* [2, Быт. 2:10].

Дальнейшее описание райского пространства как необычного и обетованного топоса носит явно иронический характер: *Тут алый цветок шиповника, лазоревая фиалка, растущая под терновником, не оставляют свободы для выбора, и одна вам кажется прекраснее другой; здесь весна не сменяется другими временами года... здесь ручьи веселым журчанием рассказывают камням о своих путешествиях; здесь тысячи пернатых певцов наполняют лес звуком своих мелодичных песен; сборище этих трепещущих божественных музыкантов так велико, что кажется, будто каждый лист этого леса превратился в соловья... Весна, рассыпая разнообразные краски по сотням мелких цветочков,*

смешивает их с восхитительной небрежностью и оттенки их перебрасывает с одного цветка на другой; и не знаешь, друг от друга ли бегут эти цветы, волнуемые летним зефиром, или же они убегают от него, чтобы спастись от шаловливых его ласк [1, с. 203–204]. Подобные описания с нагромождением образов и сложных синтаксических конструкций являются ироническим заимствованием манеры письма в традициях прециозной литературы XVII века. Подобная стилистическая имитация используется автором не только с целью подорвать авторитет определенной литературной традиции, но и определить границы художественных возможностей стиля, выбранного им для осмеяния.

Упоминание о Древе жизни, дарующем своими плодами бессмертие, в каноническом тексте встречается не единожды. Если в книге Бытия его образ, как и чудодейственные свойства плодов, трактуется буквально, то в Книге Притчей Соломоновых они воспринимаются уже в форме аллегории: *Плод праведника – древо жизни, и мудрый привлекает души* [2, Прит. 11:30]. Для развития сюжета этот мифологический архетип очень важен, поскольку герой, достигнув рая, при падении зацепился за сучья Древа жизни и раздавил по ходу дела яблоко, сок которого, попав на губы, водворил его душу обратно в тело. Плод Древа жизни осмысливается в романе не как «плод праведника», а как живительный эликсир, который по счастливой случайности возвратил героя к жизни и омолодил его на четырнадцать лет: вместо старых волос выросли более густые и мягкие, а на лице разлился юношеский румянец.

В Эдеме герой-рассказчик встречается ветхозаветного пророка Илию в облике юноши, *величественная красота которого заставила... с благоговением пасть перед ним на колени* [1, с. 205]. Помимо рассказов о прежних и нынешних обитателях Луны и рая, пророк признается, что благодаря Древу Жизни он не стареет, раз в столетие вкушая его плоды, по вкусу похожие на винный спирт. Здесь же он делает предположение о причине продолжительной жизни праотцов, из чего следует, что общий их предок Адам вкусил не только от Древа Познания, но и от Древа Жизни, прежде чем вместе с Евой был изгнан из рая.

Образ Древа познания, связанный в каноническом тексте Библии с нарушением первой божьей заповеди, получает в бержеераковском романе свою оригинальную трактовку. Тот же пророк Илия рассказывает, как однажды с Древа познания сорвалось яблоко и, упав в протекающую рядом реку, попало за пределы рая, где ветхозаветный патриарх Енох ловил рыбу. Поймав запретный плод и по незнанию съев его, он тотчас же познал, в какой стороне находится рай, где вскоре и поселил-

ся. Таким образом, обращение к библейскому мотиву обретения познания через грехопадение связывается в романе не с постижением добра и зла, как в библейском тексте, а с узнаванием тайны о местонахождении Земного рая.

После того, как запретный плод вкусил пророк Илия, он познал, *как говорить с Богом* [1, с. 213]. Чтобы и главному герою обрести совершенное знание, пророк дает ему практические советы, какой плод лучше выбрать и как правильно его нужно есть: *плод покрыт кожицей, которая вызывает неведение во всяком, вкусившем ее; под толщей этой кожицы сохраняются, однако, все духовные свойства этого ученого кушанья* [1, с. 212–213]. Погружающие в невежество свойства кожицы, по словам библейского персонажа, использовал сам Бог, натерев ею десны Адама, чтобы тот после своего изгнания не отыскивал обратную дорогу в рай. *С тех пор и в течение более пятнадцати лет он заговаривался и до такой степени все забыл, – говорит Илия, – что ни он, ни его потомки до самого Моисея даже и не вспомнили о сотворении мира* [1, с. 213]. Его слова подводят к логическому объяснению, почему авторство Пятикнижия традиционно приписывается пророку Моисею, под действием пыла и ясности ума которого последние свойства погружающей в невежество кожицы рассеялись, и почему познание Адама и Евы, неправильно съевших плод, ограничилось осознанием лишь своей наготы. Наконец, и главный герой успевает сорвать запретный плод с Древа познания, когда разгневанный его богохульными речами пророк, назвав святотатца *отвратительным существом (abominable)*, силой выпроваживает его из Эдема.

Нарушение первыми людьми Божьей заповеди и их изгнание также становится объектом авторской комической интерпретации. По словам пророка Илии, в наказание бог заключил змея-искусителя в тело человека, и с тех пор *не родилось ни одного человеческого существа, которое в возмездие за грех, совершенный его предками, не питало бы в своем чреве змея* [1, с. 211], ошибочно именуемого *кишками (les boyaux)*. Таким образом, мифологический образ змея, олицетворяющий в христианстве богоборческое начало, в авторской иронично-материальной интерпретации представляется в виде конкретной физиологической реалии. Смешиваясь с научно-естественными представлениями, мифологический образ обрастает массой анатомических подробностей, которые создают софистически убедительную правомерность восприятия этого образа именно так, как трактует его ветхозаветный пророк: *Когда вы слышите различные звуки в ваших кишках, знайте, что это шипение*

змея, по обжорливости своего нрава некогда побудившего первого человека объесться; точно так же он и теперь требует для себя пищи... если вы будете кормить его слишком обильно, вы задохнетесь; если будете отказывать ему в пище, когда он голодный своими невидимыми зубами кусает вас за желудок, он станет кричать, бушевать, извергать из себя тот яд, который ваши доктора называют желчью [1, с. 212].

Герой подхватывает объяснение, которое дает ему библейский персонаж, и пытается интерпретировать образ змея в том же ироническом ключе, но уже в сексуальном плане: *Я замечал, – говорит он пророку, – что змий делает беспрестанные попытки выйти из мужского тела; голова его и шея то и дело показываются у нас под животом. Но Бог не допустил, чтобы мученьям подвергались одни только мужчины; он пожелал, чтобы змий набрасывался и на женщин и вводил в них свой яд, чтобы вздутие после укуса держалось девять месяцев [1, с. 212].* Обоснованность этого предположения он подтверждает свободным пересказом библейской строки, в которой Бог проклинает змея за совершенное им зло: *...и вражду положу между тобою и между женою, и между семенем твоим и между семенем ее; оно будет поражать тебя в голову, а ты будешь жалить его в пята [2, Быт. 3:15].* Но подобная обратная зависимость, при которой физиологические реалии объясняются через Священное Писание, хотя и в вольном пересказе, воспринимается ветхозаветным пророком уже как богохульство.

По словам исследователя М.Н. Соколова, «чем активнее рай обрастает бытовыми подробностями, тем более неортодоксальным или даже скандальным он предстает» [6, с. 262], и подтверждение этому обнаруживаются в рассказах пророка Илии, где неоднократно встречаются логические несостыковки, противоречащие каноническим библейским текстам. Еноха Предвечного он называет правнуком Адама, хотя тот является потомком первого человека в седьмом поколении; тот же ветхозаветный патриарх, исходя из рассказа пророка Илии, какое-то время сожительствовал с нигде не упомянутой в Библии дочерью Ноя Ахав, которая, соответственно, приходилась Еноху, прадеду Ноя, праправнучкой; вход в Эдем охраняют в романе не херувимы, а серафим, которому *во избежание неожиданных выходов со стороны колдунов... приходится фехтовать своим огненным мечом [1, с. 213–214],* преграждающим в Книге Бытия путь к Древу жизни.

Неосведомленность или невнимательность автора как причина подобных несостыковок кажется маловероятной: Сирано де Бержерак по-

лучил блестящее по тем временам классическое образование и работал над своим романом в течение нескольких лет, в период между 1647 и 1650 годами. Наличие библейских персонажей, истории которых вступают в противоречие со Священным Писанием, во многом роднит «Иной свет» с апокрифической литературой, хронологические или логические несостыковки в которой встречаются довольно часто. Но в данном случае, как пишет В.С. Симаков, апокрифическая традиция важна не как «сюжетная основа, которую можно заново отразить в своем тексте, но как модель творчества, от которой удобно отталкиваться при создании индивидуальной версии истории библейского персонажа» [5, с. 81].

Как можно заметить, в бержераковском Эдеме божьи заповеди нарушает не только главный герой, но и его обитатели, величайшие пророки и патриархи. Более того, даже Бог обманывает серафима, которого сам же поставил у ворот Эдема. Так, едва прикоснувшись губами к плоду с Древа познания, пророк узнает, что это Бог внушил ему тот способ, с помощью которого он попал в Эдем. Привнося в ветхозаветный миф элементы собственной фантазии, автор отбрасывает метафизическую причинность и стремится придать мифу некую логическую завершенность, что также приводит к трагическому снижению образа. *Однако как туда [на Луну] подняться? Лестница Иакова в то время еще не была изобретена* [1, с. 206], – рассуждает ветхозаветный пророк из романа, имея в виду лестницу из сна Иакова, в библейском текстеходящую до самого неба: *...лестница стоит на земле, а верх ее касается неба; и вот, Ангелы Божии восходят и нисходят по ней* [2, Быт. 28:12]. После того, как во сне пророку явился ангел, он соорудил железную колесницу с магнитным ядром и, благодаря силе притяжения железа к магниту, который он многократно подбрасывал вверх, достиг лунного рая. Енох Предвечный, осененный, как и пророк Илия, божьей благодатью, наполняет жертвенным дымом два больших сосуда и по мере того, как *благоухание жертвы праведника* [1, с. 206] доходит до Бога, благополучно достигает Луны, где вскоре обнаруживает рай. Авторская интерпретация библейских сюжетов и образов через их переосмысление с рациональных позиций также приводит к неизбежным языковым анахронизмам, в том числе упоминание магнита, *размером приблизительно в два квадратных фута* [1, с. 209], которым воспользовался ветхозаветный персонаж.

Чудесное вознесение великих праведников на небо при жизни обнаруживается во многих канонических и апокрифических текстах, но в

бержераковском «Ином свете» мотив чудесного вознесения на небо переосмысливается таким образом, как если бы они сами добрались туда по собственному желанию, используя подручные средства.

Отрицание любых окончательных концепций, этических и философских нормативов и правил, идея заведомой ограниченности мыслительных возможностей человека – все это обнаруживается в романе Сирано де Бержерака, справедливо причисляемого к тем авторам, которые «норовят нагрузить свой рассказ максимально сочными деталями, сочетающими приключенческую затравку с дерзким вольнодумством» [6, с. 262], преследуемым церковью в XVII веке. Именно поэтому душеприказчик писателя Анри Лебре (Henry Le Bret), исполняя последнюю волю покойного друга, опубликовал его сочинение, убрав из авторской рукописи наиболее «вольнодумные», с точки зрения ортодоксально-религиозных воззрений, фрагменты. Таким образом, эдемские сцены были полностью изъяты из романа «Комическая история о Государствах и Империях Луны» и более двух столетий, до обнаружения в конце XIX века черновиков писателя, оставались почти никому не известны.

Таким образом, произвольно интерпретируя библейский миф об Эдеме, Сирано де Бержерак дает происходящим в нем событиям логическое, но псевдонаучное объяснение, не считаясь с чудесной составляющей мифологической реальности. Ее слияние с современной автору картиной мира приводит к трагическому несоответствию «высокого» содержания и художественных средств для его выражения. Определенные же литературные и культурные традиции используются автором как основа для оригинальной интерпретации укоренившихся «земных» представлений, в том числе и мифа о Земном рае.

Список литературы

1. Бержерак, Сирано де. Иной свет, или Государства и империи Луны // Фантастическая проза прошлых веков. М. : Правда, 1989. С. 189–284.
2. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета (Синодальный перевод). М. : Издание Московской Патриархии, 1988. 1376 с.
3. Воробьев Л. Утопии и действительность // Утопический роман XVI–XVII веков. М. : Художественная литература, 1971. С. 5–38.
4. Розанова А.А. Социальная и научная фантастика в классической французской литературе XVI–XIX вв. Киев : Вища школа, 1974. 151 с.

5. Симаков В.С. Жанровая поэтика романов Сирано де Бержерака: Дис. ... канд. филол. наук. М.: МПГУ, 2004. 206 с.
6. Соколов М.Н. Принцип рая: Главы об иконологии сада, парка и прекрасного вида. М.: Прогресс-Традиция, 2011. 736 с.
7. Bergerac, Cyrano de. L'Histoire comique: contenant les États et Empires de la Lune. Paris: Charles de Sercy, 1657. 191 p.
8. Bergerac, Cyrano de. L'Autre monde: Les États et Empires de la Lune. Les États et Empires du Soleil. Paris: Ed. sociales, 1978. 253 p.

**THE MYTH OF EDEN AND ITS TRAVESTY INTERPRETATION:
«THE OTHER WORLD» OF CYRANO DE BERGERAC**

A.D. Morozov

The subject being analyzed is the fragment of Cyrano de Bergerac's novel «The Other World: Comical History of the States and Empires of the Moon» which was unknown until the end of XIX century. It tells a story about the main character's stay in the Earthly Paradise. The description of the paradise nominally replicates the Bible conception of Eden presenting a lot of well-known plots and images in the author's travesty interpretation. Regardless of miraculous components of mythological reality the author imports elements of his own imagination and tries to give the logical completeness to the Old Testament myth using natural-science ideas. The travesty interpretation of the myth of Eden is not only a comic method typical for «The Other World» poetics but it also testifies the ambivalent ideas of the author himself who denies unambiguity of any canonical concepts and traditions.

Keywords: French literature of XVII century, Cyrano de Bergerac, myth of the Earthly Paradise, Garden of Eden, demythologization, travesty, burlesque.

**5.3. ХРАМОВЫЙ КОД В «ЗАМОГИЛЬНЫХ ЗАПИСКАХ
Ф.-Р. ДЕ ШАТОБРИАНА**

© *A.B. Попова*

Рассматривается влияние храмового сознания на организацию повествовательной структуры мемуаров. Исследуется образ собора как композиционной модели автобиографического произведения, выявляются закономерности творческой деятельности мемуариста, выстраивающего события личной биографии по осям линейного и циклического времени. Цель работы – определить закономерности перехода архитектурной топике в поэтологическую, показать, как средневековая идея скульптурной каменной книги воплощается в поэтике мемуаров, созданных автором наподобие литературного памятника. Архитектура

становится источником художественной образности, синтетический характер которой предвещает обновление поэтического языка на рубеже веков.

Ключевые слова: Ф.Р. де Шатобриан, мемуары, синтез искусств, собор, храм, хронотоп.

Я – угрюмый и упрямый зодчий
Храма, восстающего во мгле.

Н. Гумилев. Память

Идея взаимодействия искусств в том или ином виде существует с тех пор, как возникло само искусство. Первые попытки ее фундаментального научного осмысления предпринимаются в XVIII–XIX вв. сначала И. Гердером, а затем Ф. Шеллингом, создавшим в начале XIX в. философию искусства, согласно которой все виды, роды и жанры искусства внутренне взаимосвязаны и, будучи отражением Абсолюта, представляют собой единое целое. По мысли Шеллинга, полного внешнего выражения такое проникновение всех элементов поэзии и искусства достигает в «Божественной комедии» Данте [1, с. 456]. Его концепция становится философской основой эстетических исканий йенских романтиков, в среде которых, по словам Н. Берковского, «все кипело волей к синтезу всех искусств друг с другом и к синтезу этого синтеза со всеми богатствами отвлеченной мысли» [2, с. 12]. Подхваченная экспериментами Р. Вагнера по созданию «произведения совокупного творчества» (*Gesamtkunstwerk*), в дальнейшем идея синтеза искусств будет разрабатываться в творчестве модернистов, а также станет одной из центральных тем символизма.

Романтики обращали внимание, прежде всего, на музыкальную содержательность художественного творчества, полагая, что музыка – это «самое идеальное» (А.В. Шлегель) и «самое романтическое» (Э.Т.А. Гофман) искусство. И свою эстетическую теорию они строили преимущественно на временных, а не на пространственных искусствах. О готической архитектуре как материальной основе синтеза искусств впервые напишет английский художник-прерафаэлит Уильям Моррис. Тем не менее, архитектурное сооружение как организующее начало художественного текста появляется гораздо раньше, в романе «Собор Парижской Богоматери» (1831) В. Гюго, который вводит в культурный обиход метафору собора – каменной книги. Позднее Виоле-ле-Дюк, автор 10-томного «Толкового словаря французской архитектуры XI–XVI века» (1854–1868) использует эту метафору в своих подробнейших описаниях сакральных зданий, прочно связав в сознании современников об-

разы собора и книги. В сформулированных им принципах зодчества писатели рубежа веков увидят принципы построения художественных текстов. Известно, например, что М. Пруст, задумавший возводить свой цикл «В поисках утраченного времени» как собор [3, с. 240], внимательно читал словарь Виоле-ле-Дюка, когда переводил «Амьенскую библию» Рёскина [4, с. 88]. Выбор храма в качестве модели автобиографического повествования закономерен, так как в нем объединены множественные пространственно-временные и смысловые измерения. Это одновременно и вневременное сакральное место, и продукт исторической эпохи, и произведение искусства. В. Турчин называет его «совокупным художественным объектом», который есть «воплощение идеи объединения всех видов искусств» [5, с. 436], а Х. Зедльмайр обращает внимание на образуемую им «грандиозную симультанность тех возможностей, что в историческом развитии отдельных искусств и разведены относительно друг друга, и развертываются только одна за другой» [6, с. 590]. Однако Пруст, создавая книгу-храм, книгу-церковь, которая *указывает нам на нашу могилу* [3, с. 240], идет по стопам своего предшественника, французского романтика, Ф.-Р. де Шатобриана, который еще в 1811-м году, приступая к написанию своих мемуаров, заметил: *эти «Записки» станут храмом смерти, воздвигнутым при свете моей памяти (ces Mémoires seront un temple de la mort élevé à la clarté de mes souvenirs)* [7, p. 173].

Исследователи творчества Шатобриана отмечают пространственный характер его воображения, одержимость архитектурными аналогиями [8, с. 63–64], а также использование выразительных средств пластических видов искусства в процессе создания текста [9, с. 96]. В «Замогильных записках» нередки отсылки к разнообразным архитектурным сооружениям, призванные раскрыть глубинный смысл образа или явления, дополнить описание. Например, характеризуя общество 1789–1790 годов, автор сравнивает его с архитектурой времен Людовика XII и Франциска I, *где греческие ордера смешивались с готическим стилем (Je ne pourrais mieux peindre la société de 1789 et 1790 qu'en la comparant à l'architecture du temps de Louis XII et de François Ier, lorsque les ordres grecs se vinrent mêler au style gothique*¹ [7, p. 405]); состояние умов во времена Реставрации напоминает ему подносящую голову кариатиду, которая избавилась от тяжести здания, давившего ей на плечи (*La Restauration donna un mouvement aux intelligences; elle délivra la pensée comprimée par Bonaparte: l'esprit, comme une cariatide déchargée de l'architecture qui lui courbait le front, releva la tête*² [10, p. 27]). Не только

наполеоновская империя, но и сам Бонапарт сравнивается с «обширным зданием», выросшим вдалеке от юношеских мечтаний повествователя (*vaste édifice qui se construisait en dehors de mes songes* [11, p. 319]), причем, читателям предлагается перейти (*passons'*) к нему, прежде чем они с мемуаристом вступят (*entrons'*) на третье, политическое поприще: *Nous entrons présentement dans cette carrière: avant d'y pénétrer, force m'est de revenir sur les faits généraux que j'ai sautés en ne m'occupant que de mes travaux et de mes propres aventures: ces faits sont de la façon de Napoléon. Passons donc à lui; parlons du vaste édifice qui se construisait en dehors de mes songes.* (Здесь и далее выделено мной. – А.П.)³ [11, p. 319]. В оригинале пространственный характер этого перемещения подчеркивается предлогом «в» (*dans cette carrière'*). Примечательно, что начало литературной карьеры в двенадцатой главе мемуаров представлено в том же ключе: повествователь покидает одно поприще (в оригинале «выходит» – *je sors'*) чтобы вступить на другое: *Arrivé au bout de ma première carrière, s'ouvre devant moi la carrière de l'écrivain; d'homme privé, je vais devenir homme public; je sors de l'asile virginal et silencieux de la solitude pour entrer dans le carrefour souillé et bruyant du monde; le grand jour va éclairer ma vie rêveuse, la lumière pénétrer dans le royaume des ombres*⁴ [7, p. 747]). Ощущение перехода из одного пространства в другое усиливается упоминанием уединенного нетронутого приюта (*l'asile virginal et silencieux de la solitude*), с которым ассоциируется юность автора. Собственная жизнь, воссозданная в «Замогильных записках», представляется повествователю пространственной конструкцией, внутри которой движется его мысль, влекомая воспоминаниями. При этом Шатобриан не просто проецирует на текст формообразующие принципы архитектурного сооружения, а выбирает в качестве модели храм (*temple de la mort*). Развивая эту метафору во второй части «Записок», он сравнит себя с архитектором, а работу над мемуарами – со строительством готического собора: *Il m'est arrivé ce qui arrive à tout entrepreneur qui travaille sur une grande échelle: j'ai, en premier lieu élevé les pavillons des extrémités, puis, déplaçant et remplaçant çà et là mes échafauds, j'ai monté la pierre et le ciment des constructions intermédiaires. On employait plusieurs siècles à l'achèvement des cathédrales gothiques. Si le ciel m'accorde de vivre, le monument sera fini par mes diverses années; l'architecte toujours le même, aura seulement changé d'âge*⁵ [11, p. 30].

Уподобление текста зданию, а писателя – зодчему встречается в мировой литературе задолго до эпохи романтизма. Ш.М. Шукуров в книге «Образ Храма» упоминает об эстетической соразмерности, заложенной

в основу арабско-персидской словесности и в ее теорию: «Стихотворение буквально строится, возводится подобно зданию... с соблюдением строгих норм метрики и принципов поэтической образности» [12, с. 83]. Идеей меры, соразмерности, соответствия пронизано и «Послание к Пизонам об искусстве поэзии» Горация, который в оде «К Мельпомене» говорит о поэтическом творчестве как о возведении памятника. При этом римское слово *monumentum* помимо собственно *памятника* значит еще и *надгробный памятник*, а также *надгробный склеп*. Итак, почему именно храм или собор?

Строительство – само по себе упорядочивающая деятельность, а всякий храм призван являть образ космического порядка. По мысли Витрувия, «композиция храмов основана на соразмерности, правила которой должны тщательно соблюдать архитекторы» и которая, в свою очередь, возникает из пропорции, представляющей «соответствие между членами всего произведения и его целым по отношению к части, принятой за исходную» [13, с. 41]. Готический же собор «образует идеальное подобие того мира, о котором грезило средневековье: мира иерархически сгруппированных, совершенных, неизменно повторяющихся символов» [14, с. 93]. История создания «Замогильных записок» представляет собой сложный процесс поиска совершенной композиции и состоит из нескольких этапов. Впервые идея написания мемуаров появилась у Шатобриана в 1803-м году, после смерти его возлюбленной, госпожи де Бомон. Именно проведенным с ней трем счастливым годам жизни он и собирался посвятить свои воспоминания. Однако после путешествия на Ближний Восток, ожесточенной конфронтации с Наполеоном в 1807-м году и последующего уединения в поместье Валле-о-Лу, первоначальный замысел расширяется до истории жизни («*Mémoires de ma vie*»), которая должна включать рассказ о детстве и юности автора. К 1822-му году работа над воспоминаниями была завершена, но они так и не увидели свет, поскольку в 1831-м году Шатобриан радикально пересмотрел концепцию повествования и из «Записок о моей жизни» мемуары превратились в «Замогильные записки»: личная история трансформировалась в эпос своего времени, изменилась перспектива, композиция стала трехчастной. Теперь его биография подразделялась на три последовательных жизненных поприща (*carrières*) – солдата, писателя и политика, которые хронологически соответствовали трем человеческим возрастам – юности, зрелости и старости. В свою очередь, эти «три акта жизненной драмы» разворачивались на фоне исторической драмы, тоже в трех актах – Старый порядок и революция-

Империя-Реставрация: *Quand la mort baissera la toile entre moi et le monde, on trouvera que mon drame se divise en trois actes. Depuis ma première jeunesse jusqu'en 1800, j'ai été soldat et voyageur; depuis 1800 jusqu'en 1814, sous le Consulat de l'Empire, ma vie a été littéraire; depuis la Restauration jusqu'aujourd'hui, ma vie a été politique*⁶ [7, p. 757]. Одновременно с работой над книгами воспоминаний Шатобриан начинает писать четвертую часть «Записок», в которой, в дневниковой форме, фиксирует обстоятельства своего путешествия в Прагу и Венецию. В 1841-м году появляется общее заключение и, наконец, в 1845-м, после внесения окончательных изменений, текст приобретает завершённую форму. В результате образуется тройная хронология: время событий – время повествования о них – время повествовательного акта [15, с. 14].

Можно предположить, что трехчастность, реализованная на сюжетном, композиционном и символическом уровнях, несет на себе отпечаток древнейшей космогонической концепции трехчастной вселенной, представленной как в фольклоре, так и в сакральных текстах, например, в Библии. Воплощением этих представлений об устройстве мироздания в христианстве становится храм, в структуре которого наглядно представлена идея трехчастности, ибо, по утверждению Н.Л. Павлова, именно такое видение мира, «сознательно, а чаще всего неосознанно, на протяжении многих тысячелетий было существом творческого импульса, стержнем исходной установки и руководило при создании формы и пространства в творческом процессе зодчего» [16, с. 341]. Будучи основной осью культуры, храм формирует особый тип храмового сознания, ключевыми областями проявления которого «являются письменные, слуховые и зрительные знаки, т. е. храмовое сознание обнимает те виды деятельности человека, которые направляют его креативные возможности, оно обладает всеми признаками всеохватности» [17, с. 9]. В литературном произведении такой тип сознания находит выражение в храмовом коде, под влиянием которого повествование переводится в иной стилиевой регистр, прирастает новыми смыслами. Исходя из этого, рассмотрим функции храмового кода в архитектонике «Замогильных записок».

Храмовый код задает внутреннюю структуру текста и определяет его идейно-тематическое своеобразие. Так, когда автор в книге шестой первой части мемуаров сообщает о своем намерении продолжить свои «Записки» – здание, которое он возводит из костей и развалин (*édifice que je bâtis avec des ossements et des ruines* [7, p. 429]), этот пассаж может быть интерпретирован и как метафора автобиографического письма, и как

совершенно конкретный визуальный образ, рождающий ассоциации с готическим собором, наружные каменные арки которого – аркбутаны – напоминают грудную клетку скелета. Отдельные композиционные части произведения также можно условно соотнести с планом готического собора: три части, повествующие о трех жизненных поприщах автора – с тремя нефами, а четвертую часть, написанную в одно время с первыми тремя и словно наложившуюся поверх трех предыдущих – с трансептом. Примечательно, что первые три части изначально содержали одинаковое количество книг – **двенадцать** (впоследствии, под влиянием внешних причин, автор изъял из третьей части три книги, оставив **девять**), а в четвертой части книг было **шесть** (в окончательном варианте их стало **девять**). Все эти числа, кроме шестерки, являются сакральными числами Божественной Литургии. И хотя документально нигде не зафиксировано намерение Шатобриана соотнести количество книг в своих мемуарах с христианской числовой символикой, знание ее автором «Гения христианства» не подлежит сомнению.

История постепенного угасания возлюбленной (госпожи де Бомон), знакомству с которой Шатобриан собирался посвятить первую редакцию своих мемуаров, аналогична крипте – подземному помещению под алтарной частью церкви, где размещались могилы святых, в чью честь был освящен храм, или выставлялись для почитания их мощи. Приступая в 1836 году к рассказу об этом периоде своей жизни, автор горестно сетует на необходимость *спуститься в погребальный склеп, дабы разыгрывать там жизнь* [18, с. 174]: *de descendre dans un caveau funèbre pour y jouer à la vie* [11, р. 31]. Если продолжить храмовую аналогию, то несколько книг о Наполеоне во второй части мемуаров и книга о госпоже Рекамье в третьей соответствуют капеллам в плане готического собора, примыкающим к апсиде (в этом смысле логично решение автора изъять книгу, посвященную тогда еще здравствующей госпоже Рекамье из окончательной редакции «Записок»), а целая галерея портретов современников, большинство из которых к тому времени уже ушли из жизни, напоминает монументальные гробницы, так живописно изображенные Шатобрианом в эпизоде его вынужденного ночлега в Вестминстерском аббатстве. Самому себе мемуарист также представляется мертвецом (*je suis un mort* [11, р. 647]), в этом храме смерти, где его история занимает центральное положение, соответствующее алтарю. Таким образом, топография собора символизирует биографию героя, вписанную в историю его поколения. Присущая этому сакральному соору-

жению симметрия и соразмерность частей позволяет автору не только упорядочить разнородный и весьма обширный жизненный материал, но и восстановить утраченную целостность мира (в «Обретенном времени» М. Пруст сравнит процесс создания книги о своей жизни с сотворением мира (*le créer comme un monde* [3, с. 240])).

На мемориальный характер возводимого Шатобрианом здания-книги указывает и то, как настойчиво он акцентирует замогильность звучащего в мемуарах авторского голоса. В четвертой – дневниковой – части «Записок» автор, обращаясь к читателям, просит их стерпеть эти арабески, которые иссохшая рука чертит на сводах (*à la voûte*⁴) своей гробницы: *Lecteurs, supportez ces arabesques; la main qui les dessina ne vous fera jamais d'autre mal; elle est séchée. Souvenez-vous, quand vous les verrez, qu'ils ne sont que les capricieux enroulements tracés par un peintre à la voûte de son tombeau*⁷ [19, р. 360]. Здесь актуализируется еще одна символическая параллель мемуаров и храма как реликвария, представляющего собой овеществленную память. Присущая «Запискам» нарочитая вещественность призвана подчеркнуть монументальный характер произведения, назначение которого – служить напоминанием потомкам, «скрепой, – по выражению С. Ромашко, – вонзаемой во временную субстанцию, «напоминателем», позволяющим распрямить круговорот бесконечного повторения и остановить убегающее, ускользающее время» [20, с. 98]. Подобно храмовому пространству, пространство «Замогильных записок» мемориально, поскольку оно хранит милые сердцу образы.

Храм становится также инструментом организации хронотопа мемуаров, в которых повествование имеет два вектора – горизонтальный и вертикальный. Ориентации храма по сторонам света соответствует пространственно-временная структура мемуаров, в которых вектор воспоминания условно обращен на восток, к детству – рассвету жизни, воспринимаемому автором как Эдемский сад (алтарь расположен в восточной части храма и символически отождествляется с раем). Путешествуя по миру, герой мемуаров хранит в памяти навсегда утраченный райский сад своего детства, о котором ему напоминают звуки и запахи других садов, встреченных на пути. Как, например, запах цветущих бобов на острове Сен-Пьер, напомнивший аромат гелиотропа и вызвавший острый приступ ностальгии по дому и по юности: *Dans ce parfum non respiré de la beauté, non épuré dans son sein, non répandu sur ses traces, dans ce parfum chargé d'aurore, de culture et de monde, il y avait toutes les mélancolies des regrets, de l'absence et de la jeunesse*⁸ [7, р. 447]. Юность обычно представлена в образах чего-то эфемерного, не имеющего про-

странственно-временных форм: *la trace d'un vaisseau...; les glas d'une cloche* [10, с 154].

Вместе с тем, в рамках индивидуальной жизни горизонтальный вектор движения направлен в противоположную сторону – к условному закату. А поскольку писатель в момент повествования находится перед лицом уже свершившейся судьбы, движение это приобретает эсхатологический характер, подкрепляющийся эсхатологическим смыслом самого храма. В последнем абзаце «Замогильных записок» Шатобриан изображает себя перед раскрытым окном, выходящим на запад, за которым, однако, виден сад семинарии: *En traçant ces derniers mots, ce 16 novembre 1841, ma fenêtre, qui donne à l'ouest sur les jardins des Missions étrangères, est ouverte* [19, р. 607]. Начало и конец сближаются, даря надежду на обретение блаженного сада, пусть и в иной системе координат. Реализуется стержневая для мемуаров идея человеческой жизни как замкнутого круга, в котором смыкаются колыбель и могила. Здесь антиномичность романтического сознания перекликается с бинарностью мироустройства, свойственной храмовому сознанию и воплощенной в символическом пространстве храма. При этом, учитывая замогильную перспективу мемуаров, чтобы зазвучал голос повествователя, герой мемуаров должен завершить свой жизненный путь.

С другой стороны, подобно тому, как в готических храмах, имеющих протяженную структуру с апсидой, символизирующей небосвод, горизонтальный путь к алтарю представляет символическое восхождение вверх, к небесам, обращение мемуариста к прошлому воспринимается как движение вверх по течению, как попытка из бездны старости увидеть сияние минувших, счастливых дней: *J'écarte mes vieux jours pour découvrir derrière ces jours des apparitions célestes, pour entendre du bas de l'abîme les harmonies d'une région plus heureuse*⁹ [10, р. 657]. Накладываясь друг на друга, круговращение земного бытия и вертикаль, устремленная в вечность, образуют спираль – особый хронотоп, когда двум или трем временным точкам соответствует одно и то же пространство. Например, описывая в 1822-м году свое состояние накануне отплытия к берегам Нового Света в 1793-м году, Шатобриан, пребывающий в этот момент в Лондоне в качестве посла, сравнивает свое нынешнее положение с событиями двадцатилетней давности, когда он приехал сюда бедным эмигрантом: *L'ambassadeur du Roi de France peut raconter l'histoire de l'émigré français dans le lieu même où celui-ci était exilé* [7, р. 429–430]. Потом, в 1836-м году, когда повествователь дойдет в своих воспоминаниях до этого момента, он снова сравнит оба периода своей

жизни. И оба раза эта кажущаяся цикличность обнаруживает нетождественность героя самому себе. Отметим, что и в своих исторических трудах Шатобриан уходит от идеи бесконечного повторения исторических циклов. Добавляя в систему временных координат вектор христианской устремленности к Истине и Свободе, он изображает исторический процесс как поступательное движение вперед по спирали [21]. Подобно герою Данте, герой «Замогильных записок» совершает свой путь по спиральной дороге горы Чистилища к сияющим высотам Рая.

В «Замогильных записках» реализуется богатый художественный потенциал образа храма, обусловленный его изначальной синтетичностью. Закономерно, что именно романтики использовали храм в качестве универсального культурного кода. Совмещение литературного и пластического дискурсов в «Замогильных записках» не только порождает новую художественную образность, сочетающую в себе элементы временных и пространственных искусств, но и вскрывает неявные семантические пласты повествования, актуализирует его дополнительные смысловые уровни, усложняя, нюансируя и, одновременно, структурируя художественный мир мемуаров. В них раскрывается реверсивный характер привычной метафоры «собор-книга» – средневековая каменная книга становится моделью для литературного памятника.

Примечания

1. Общество 1789 и 1790 годов более всего похоже на архитектуру времен Людовика XII и Франциска I, где греческие ордера смешивались с готическим стилем [18, с. 74].

2. Реставрация вернула живость умам; она избавила мысли от бонапартова гнета, и разум, подобно кариатиде, освобожденной от тяжести здания, давившего ей на плечи, поднял голову (перевод мой – А.П.).

3. В переводе О.Э. Гринберг и В.А. Мильчиной акцентированный мемуаристом пространственный характер перехода к рассказу о своем следующем жизненном поприще в значительной мере смягчен: Я начинаю разговор о моей политической карьере, но прежде мне следует рассказать о тех исторических событиях, о которых я умолчал ранее, ибо вел речь лишь о моих собственных трудах и приключениях, а эти события – дело рук Наполеона. Поэтому поговорим о нем; посмотрим, какое обширное здание возводилось в действительной жизни, независимой от моих грез [18, с. 251].

4. Деятельность моя на первом поприще исчерпана; передо мной открывается **поприще писателя**; из человека частного мне предстоит превратиться в человека общественного; я покидаю нетронутый, уединенный приют и выхожу на грязный и шумный перекресток; в грезы мои ворвется яркий свет, царство теней озарится лучами солнца [18, с. 168].

5. Со мной случилось то, что случается со всяким человеком, затеявшим крупное предприятие: первым делом я отметил флажками крайние точки, затем, возводя там и сям строительные леса, занялся остовом из камня и цемента; готические соборы строились веками. Если небо продлит мне бытие, я успею закончить памятник разным годам моей жизни; архитектор останется прежний, изменится только возраст [18, с. 174].

6. Когда смерть опустит завесу между мной и миром живых, обнаружится, что моя жизненная драма состоит из трех действий. С ранней юности вплоть до 1800 года я был солдатом и путешественником; с 1800 года по 1814, во времена Консульства и Империи, я занимался писательством; начиная с Реставрации и поныне моя жизнь связана с политикой (перевод мой – А.П.).

7. Читатель, стерпи эти арабески; рука, нарисовавшая их, никогда уже не причинит вам зла: она иссохла. Когда вы увидите эти причудливые завитки, помните, что они начертаны живописцем на крышке его собственного гроба [18, с. 528].

8. В этом аромате, который не смягчился в груди вдохнувшей его красавицы, не разлился в воздухе там, где она прошла, в этом густом благоухании утренней зари, новой земли и культуры была вся горечь сожалений, разлуки и юности (перевод мой – А.П.).

9. Я раздвигаю завесу моих преклонных лет, дабы узреть небесное видение, дабы услышать звучащую из бездны гармонию счастья [18, с. 365]. В данном случае точнее было бы перевести услышать из бездны (*l'entendre du bas de l'abîme*) звучащую гармонию счастья.

Список литературы

1. Шеллинг Ф. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. 496 с.
2. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. СПб.: Азбука-классика, 2001. 512 с.
3. Proust M. À la recherche du temps perdu. Le temps retrouvé. Т. 8. V. 2. Paris: Gallimard, 1927. 261 p.
4. Fraisse L. Viollet-le-Duc et le livre de pierre // Architectes et architecture dans la littérature française: colloque international ... en Sorbonne, les 23–25 octobre 1997: actes publiés par Madeleine Bertaud. Paris: ADIREL, 1999. P. 87–108.
5. Турчин В. Храмовое сознание в ситуации риска. Массонская традиция XVIII–XX вв. Опыт первый // В кн.: Храм земной и небесный. Вып. 1. М.: Прогресс-Традиция, 2004. С. 381–463
6. Зедльмайр Х. Возникновение собора. (Главы из книги) // В. кн.: Храм земной и небесный. Вып. 2. М.: Прогресс-Традиция, 2009. С. 559–606.
7. Chateaubriand F.-R. de. Mémoires d'Outre-tombe. P.: Garnier, V. I, 1989. 800 p.
8. Riffaterre M. Chateaubriand et le monument imaginaire // Actes du congrès de Wisconsin pour le 200^e anniversaire de la naissance de Chateaubriand, 1968. Genève: Librairie Droz, 1970. P. 63–81.

9. Verlet A. Les vanités de Chateaubriand. Genève.: Librairie Droz. 2001. 367 p.
10. Chateaubriand F.-R. de. Mémoires d'Outre-tombe. P.: Garnier, V. III, 1998. 671 p.
11. Chateaubriand F.-R. de. Mémoires d'Outre-tombe. P.: Garnier, V. II, 1992. 798 p.
12. Шукуров Ш.М. Образ Храма. М.: Прогресс-Традиция, 2002. 521 с.
13. Витрувий. «Десять книг об архитектуре». Т. 1. М.: Изд-во Всес. Академии архитектуры, 1936. 331 с.
14. Бицилли П.М. Элементы средневековой культуры. СПб.: Мифрил, 1995. 244 с.
15. Berchet J.-C. Préface // 7. Chateaubriand F.-R. de. Mémoires d'Outre-tombe. P.: Garnier, V. I, 1989. P. 5–49.
16. Павлов Н.Л. Алтарь. Ступа. Храм. Архаическое мироздание в архитектуре индоевропейцев. М.: «Олма-Пресс», 2001. 359 с.
17. Шукуров Ш.М. Храм умер? Введение в проблемы храмового сознания // В кн.: Храм земной и небесный. Вып. 1. М.: Прогресс-Традиция, 2004. С. 5–25.
18. Шатобриан Ф.-Р. де. Замогильные записки. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1995. 736 с.
19. Chateaubriand F.-R. de. Mémoires d'Outre-tombe. P.: Garnier, V. IV, 1998. 822 p.
20. Ромашко С. Монумент – сувенир – улика: временная ось мегаполиса // Логос. 2002. № 3–4. С. 97–108.
21. Lagardère L. «Le meilleur des temps possibles ou la transfiguration scripturale de l'histoire chez Chateaubriand», Acta fabula, V. 11, № 8, Essais critiques, Septembre 2010. [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://www.fabula.org/acta/document5831.php> (дата обращения 22.11.2015).

**TEMPLE CODE IN MEMOIRS FROM BEYOND THE GRAVE
BY FRANÇOIS-RENÉ DE CHATEAUBRIAND**

A.V. Popova

This article deals with the idea of temple mind and its influence on narrative structure of memoirs. The main object of the analysis is the image of cathedral as a composition model for the autobiographic work. With the focus on memoirist's pattern of creative activity, this article explores the way author organizes facts of his personal biography along the axes of linear and cyclic time. The purpose of the article is to define the shift of architectural topography into poetological one, and to illustrate how the medieval idea of sculptural stone book is represented in memoirs created by the author as a certain literary monument. Architecture becomes the source for literature imagery, synthetic nature of which heralds renewal of poetic language at the turn of the century.

Keywords: F-R de Chateaubriand, memoirs, synthesis of arts, cathedral, temple code.

5.4. О СПОСОБАХ КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИИ ДОЖДЯ В РУССКОЙ И ПОЛЬСКОЙ ПОЭЗИИ

© А. А. Камалова

В разделе на примере русских и польских поэтических текстов исследуются способы художественного осмысления природного явления. Описывается концепт 'дождь' в художественной картине мира. Базой для анализа способов концептуализации дождя в поэзии является фрагмент фрейма «Дождь», это вопросы, на основе которых отбирались для изучения контексты. Они содержат описание дождя относительно сезонного континуума, пространственного континуума и относительно используемых тропов. Автор выявляет образные парадигмы описания дождя, характерные для русской и польской художественной картины мира. Обнаружены общие пути и принципы концептуализации дождя в русской и польской поэзии. Отличия обнаруживаются на уровне развития образных парадигм. Анализ выявил также отличия в понимании взаимоотношений человека и природы.

Ключевые слова: художественный концепт, художественная картина мира, концептуализация, поэзия, образная парадигма, дождь.

В современных исследованиях, обращенных к проблеме отношения языка и культуры, текста и культуры, актуальны понятия «концепт», «картина мира», «языковая картина мира», «культурная картина мира», «культурный код». Менее частотно понятие «художественная картина мира», которое встречается в работах по лингвокультурологии и когнитивной поэтике. Понимание художественной картины мира в этих исследованиях предстает как образ мира своего времени и культуры. При этом «Изучение и сопоставление различных видений языка в разных картинах мира позволяет увидеть новые пути познания природы языка. Особая проблема – степень совпадения и различия, а также характер взаимодействия концептуальной и языковой картины мира» [1, с. 342]. Таким образом, художественная картина мира являет собой определенную ступень художественных процессов и их структуриацию согласно атрибутам и концептам, характерным для конкретного общества, отражая ценностные установки и художественно-образный язык конкретной культуры и являясь выразителем общественных эстетических норм [2, с. 22].

Считается, что мировидение опосредовано личностными смыслами и представлениями, на их базе которых формируется индивидуально-авторская картина мира. Но в личностно-смысловых образованиях есть то, что позволяет выявлять инвариантные образы, абстрактные модели,

в которых прорисовываются общие черты художественного мира. «В каждом художественном тексте в латентном виде присутствует художественный концепт...» [3, с. 10].

Данное исследование ставит своей задачей на примере концепта *‘дождь’* провести анализ фрагментов художественной картины мира двух культур – русской и польской. При этом основное внимание уделяется процессу концептуализации, а именно: как художественной картиной мира отражается эмпирический опыт.

Дождь – предмет творческого осмысления и прозаиков, и поэтов, но именно в поэзии каждый речевой элемент обладает наибольшей семантической нагрузкой. Тема дождя звучит в поэзии Федора Тютчева, Сергея Есенина, Константина Бальмонта, Николая Рубцова, Саши Черного, Бориса Пастернака, Самуила Маршака и т.д. Подобный список имен можно привести и в польской поэзии – Адам Аснык, Юлиан Тувим, Кшиштоф Бачиньский, Ярослав Ивашкевич и т.д.

Материалом данной работы является выборка контекстов из русских и польских поэтических текстов, в которых функционирует слово *дождь* или его понятийные корреляты. Естественно, что в рамках статьи невозможно продемонстрировать все исследовательские шаги и описать объемный материал, требующий цитирования; однако представилось возможным выявить художественные образы, средства их создания, опираясь на когнитивную базу текстов, выявив, таким образом, смыслы, актуальные для концепта *‘дождь’*. С этой целью был составлен список возможных вопросов (фрагменты фрейма), которые можно задать относительно дождя. В данной работе ответим на следующие вопросы:

Когда идет дождь? – Характеристика дождя относительно сезонного континуума.

Где идет дождь? – Характеристика дождя относительно пространственного континуума.

С чем сравнивается дождь? – Характеристика тропов, используемых при описании дождя.

Анализ контекстов не предполагает строгого следования данным вопросам, они направляют поиск смыслов, с помощью которых актуализируется концепт *‘дождь’* и создается художественный образ.

Характеристика дождя относительно сезонного континуума

Поэзия откликается на дожди весенние, летние, осенние, но можно говорить о формировании двух типичных образов: «веселый летний дождик» и «грустный осенний дождь». Осенний дождь частотен для европейского региона как природный факт, частотен он и как предмет

поэтического осмысления. Ниже приведенные контексты из стихотворений Ивана Бунина и Леопольда Стаффа объединяет общая тема – «Осенний дождь».

1. *Не жди: наутро не проглянет / На небе солнце. Дождь и мгла / Холодным дымом лес туманят, – / Недаром эта ночь прошла! ... Льет дождь, холодный, точно лед, / Кружатся листья по полянам, / И гуси длинным караваном / Над лесом держат перелет* («Листопад»)

2. *Глушь стала ниже и светлее, / В кустах сваялася трава, / И, под дождем осенним тлея, / Чернеет темная листва* («Не видно птиц. Покорно чахнет»).

1. *O szyby deszcz dzwoni, deszcz dzwoni jesienny / I pluszcze jednaki, miarowy, niezmienny, Deszczu krople padają i thuką w me okno... / Jęk szklany... płacz szklany... a szyby w mgle mokną / I światła szarego blask sączy się senny... / O szyby deszcz dzwoni, deszcz dzwoni jesienny...* – Звенит дождь осенний, звенит монотонно.../ Стеклянные всхлипы... стеклянные стоны.../ И тянется плач – и унять его нечем, / А стекла слезятся... и плач бесконечен.../ И сумрак сочится свинцово и сонно.../ Звенит дождь осенний, звенит монотонно... («Осенний дождь», перевод А. Гелескула).

В стихах Бунина осенний дождь представлен визуальными и температурным образами. Когнитивный план текста содержит характеристику дождя (*холодный*), информацию о сопровождающих дождь состояниях природы (*не видно солнца, туман, мгла*) и факты о последствиях дождя (*сваялася трава, темная листва*). Дождь, падающие листья и караван гусей выступают маркерами осени. Поэт стремится к детализации описания осени и дождя, уделяя максимальное внимание пространству, что создает впечатление глубины пространства и присутствия в нем. Читатель вслед за лирическим героем меняет точку наблюдения, переводя взгляд:

Небо, солнце, караван гусей → верх

Лес, мгла → перед собой

Поляна, трава, листва → низ

Разнообразие сцен, смена точки наблюдения позволяет представить картины природы в динамике, а также смену настроения лирического героя.

В стихотворении Стаффа при описании осеннего дождя создается прежде всего слуховой образ (*звенит, всхлипы, стоны, плач*), подчеркивается свойство дождя (*звенит монотонно*), продолжительность передается повторами слова *звенит*. Утомительная монотонность дождя под-

черкивается точкой наблюдения – неподвижный взгляд из окна, что также направлено на формирование представлений о настроении лирического героя.

Для сравнения замечу, Федор Тютчев посвятил осени четыре стихотворения, но дождь в этих произведениях не присутствует, поэт рисует тихую, сонную и сухую осень, но воспеваает весенний дождь: *Люблю грозу в начале мая...*

Характеристика дождя относительно пространственного континуума

1. *Льет без конца. В лесу туман* (Бунин).
2. *О дево / Мария! – / Поют небеса. – / На нивы золотые / Пролей волоса* (Есенин),
3. *На город хлестнула холодная сеть* (Анненский),
4. *Дождь шумел негромко, нараспев, / Поливая двор и крышу грома* (Маршак)
5. *Ливня июньского мокрые плети падают в горы* (Межиров).
6. *Kiedy deszcz chłodny pada wchodzi między drzewa* (Iwaszkiewicz),
7. *deszcz w Krakowie deszcz* (Różewicz),
8. *Na szczytach Tatr, w dolinach Tatr / Mrok szary i ulewa* (Asnyk),
9. *Na klawiszach fal grają / krople deszczu / w sonacie* (Baczyński).

В русской и в польской поэзии находим примеры дождя, ниспадающего на лес, поля, сад, горы, город.

Бунин, которого можно характеризовать как «певца дождя», описывает дождь над полем, домом, в саду, но частотны описания дождя в лесу. В качестве замечания: в одном из стихотворений Бунина зарегистрирован контекст о дожде над морем, но это стихотворение представляет сцену из заграничных путешествий поэта [4].

Можно ли усмотреть определенную специализацию поэтического внимания для конкретных индивидуально-авторских картин мира? Ответ на этот вопрос требует специального исследования. Однако наши наблюдения над русскими и польскими поэтическими текстами (это, конечно же, далеко не полная выборка текстов о дождях), позволяет сделать следующий предварительный вывод: море и горы в качестве пространственного континуума дождя не актуальны для русской поэзии, но характерны для польской поэзии.

Характеристика тропов, функционирующих при описаниях дождя

И в русском, и в польском языках дождь как явление описывается с помощью языковой, стертой метафоры *дождь идет* и *deszcz pada*. Принцип создания образа общий – метафорический, однако когнитивная база образа различна. Высказывание *дождь идет* предполагает тер-

риториальное перемещение, в польском языке – *padaet*, что говорит о пространственном движении сверху вниз. Естественно, что в художественной речи творческое воображение может опираться как на образ падающего дождя, так и на образ дождя «идушего» или же описать дождь с помощью дальнейших сценарных связей. Согласно сказанному можно задать вопрос «Что делает дождь?».

При описании дождя активно употребляются метафорические глаголы, с помощью которых выражаются различные свойства дождя: *пробежал, простучал, подкосил, примял*, оживляются знания читающего о разновидностях дождей и их последствиях (примять траву может только сильный дождь – ливень, подкосить – дождь с ветром и т. д.), например: *проплясал, ливень запрыгал* (Бунин), *расхаживает ливень* (Мандельштам), *deszcz chłodny pada* (Iwaszkiewicz), *na klawiszach fal grają krople deszczu* (Baczyński), *Miasto siec na ukos chlustającą chłostą* (Tuwim).

Внимание поэта может быть сосредоточено на слуховом образе – *дождь зашумел* (Бунин), *дождь шумел* (Маршак), *проплакал дождь...* (Есенин), *O szyby deszcz dzwoni, tłuką w me okno...* (Staff). На базе восприятия и воображения с помощью метафоры и олицетворения создаются образы с синестезированным значением, совмещающие зрительные, слуховые и тактильные ощущения.

При восприятии дождя внимание может быть направлено на источник дождя (туча, небо), на падающую воду или на поверхность, находящиеся под дождем, что позволяет создавать разнообразные сцены или же представить дождь в виде сценария. В художественных текстах в этом случае активно используются сравнения. Так, точкой наблюдения может быть вид сверху, что неестественно для реального восприятия дождя, но возможно с помощью воображения, когда дождь накрывает пространство словно сеть, штора, плащ, например: *На город хлестнула холодная сеть* (Анненский), *Na piętra gór, na ciemny bór / Zastony spadły sine, Rozpostarł z mgły utkany płaszcz* (Asnyk).

Падающие струи воды, водяные капли дождя также получают художественное осмысление. Наглядность образов осуществляется на базе работы восприятия и творческого воображения. Так, дождь в виде струй сравнивается с волосами, струнами: *О дево / Мария! – / Поют небеса. – / На нивы златые / Пролой волоса* (Есенин), *Taki deszcz kocham, taki szelest strun, / deszcz – życiu zmiłowanie* (Baczyński). «Тенденция к гиперболизации образов определяет характер развития некоторых других синонимических рядов» [5, с. 36] – *плеть, плетка, жгут: Ливня июньского мокрые плети падают в горы* (Межиров); *И расхаживает ливень с*

длинной плеткой ручьевой (Мандельштам); дождик толст как жгут (Маяковский).

И в русской, и в польской поэзии традиционной является образная парадигма <дождь – слезы>, получающая реализацию в сравнении или в метафоре с помощью глаголов *плакать*, *рыдать*: *Проливные с неба слезы / Ливнем льются* (Асеев), *Изрыдалась осенняя ночь ледяными слезами* (Фет), *Deszczu krople padają i tłuką w te okna... / Jęk szklany... płacz szklany* (Staff)

В русской и польской художественных картинах мира наблюдаются примеры образных парадигм, представленных в своем слабом проявлении. В русской поэзии – <капли дождя – деньги>, <капли дождя – гвозди>, <капля дождя – иглы>: *Милый дождик, мелкий, меткий, / золотой, веселый, ранний, / сыплет звонкие монетки / на асфальтовые грани* (Чичибабин), *Вот капля, как шляпка гвоздя, / Упала – и, сотнями игол / Потопы прудов бороздя, / Сверкающий ливень запрыгал, – / И сад зашумел от дождя* (Бунин); в польской поэзии – <капли дождя – оспинки> : *Szyby dziobać łzawą i zawilą osp* (Tuwim). «В ЛС (лирический сюжет – А. К.) разрешается сопоставлять и соизмерять все со всем. Принцип «восхождения» от мировосприятия к миропониманию – основной принцип организации языкового материала в ЛС» [6, с. 168]

Примеры образных парадигм позволяют резюмировать следующее: в приведенных контекстах реальные и понятийные картины мира совпадают (например: капли дождя на различных поверхностях оставляют характерный след), а художественные образы – различаются.

Итак, скромный во всех отношениях поэтический материал, привлекаемый для анализа, позволил, однако, обнаружить некоторые пути и принципы концептуализации дождя в русской и польской поэзии. Описание дождя как явления природы, как состояния атмосферы актуально и для русской, и для польской поэзии. Поэты обращаются к художественному осмыслению различных, с точки зрения сезонной характеристике, дождей, что продиктовано реальной картиной мира. Для русской художественной картины мира частотны, как представляется, дожди в лесу, над полем, лугом, для польской – дожди в городе, в горах, над морем.

Художественный концепт *Дождь* воплощается во множественных образных парадигмах. В русской и польской поэзии обнаружены схожие парадигмы, что может быть объяснено свойствами описываемого явления. Отличия выявляются на уровне дальнейшего развития образных парадигм (например, «дождь → боль /эмоции»), а также на уровне способов метафоризации. Отметим важную роль глагольной лексики в

создании художественного образа, в использовании ассоциативной базы при создании образа дождя.

При многих сходных тенденциях, характерных для описания дождя русской и польской поэзией, выявляется различие, детерминированное мировоззренческой позицией: в русской поэзии в отношении человека и природы, как правило, главенствует природа, в польской поэзии в отношении человека и природы главенствует, как правило, человек.

Список литературы

1. Микешина Л.А. Философия науки. Современная эпистемология. Научное знание в динамике культуры. Методология научного исследования. М.: Флинта, 2005. 464с.
2. Мусат Р. П. Художественная картина мира: единство в многообразии. // Дискуссия. № 4 (45) апрель 2014. Философские науки. С. 17–22.
3. Миллер Л.В. Лингвокогнитивные механизмы формирования художественной картины мира (на материале русской литературы). Диссертация на соискание доктора филологических наук. Санкт-Петербург, 2004. 303 с.
4. Kamalova Alla. Дождь в лирике Ивана Бунина. //Iwan Bunin. Człowiek, pisarz, tłumacz w świetle współczesnej buninologii. Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, 2015. С. 57–67.
5. Очерки истории русской поэзии XX века. Образные средства поэтического языка и их трансформация. М.: Наука, 1995. 264 с.
6. Синельникова Л.Н. Лирический сюжет в языковых характеристиках. Луганск: Редакционно-издательский отдел по печати, 1993. 188с.

THE PRINCIPLES OF CONCEPTUALIZATION OF A RAIN IN THE RUSSIAN AND POLISH POETRY

A.A. Kamalova

Article is devoted to the analysis of the Russian and Polish poetic texts which show art judgment of a rain. The 'rain' is described as a concept of an art picture of the world. The frame "Rain" became a basis for studying of ways of conceptualization of this phenomenon, poetic contexts were selected on the basis of frame questions. Contexts contain various descriptions of a rain, the rain has the temporary characteristic, the spatial characteristic, the tracks functioning in texts are analyzed. The author reveals the figurative paradigms of the description of a rain characteristic of the Russian and Polish in art picture of the world. The general ways and the principles of conceptualization of a rain in the Russian and Polish poetry are found. Differences are found at a level of development of figurative paradigms. The analysis has revealed also differences in understanding of relationship of the person and the nature.

Keywords: art concept, art picture of the world, conceptualization, poetry, figurative paradigm, rain.

5.5. «ДОЧЬ БОЛОТНОГО ЦАРЯ» Х.К. АНДЕРСЕНА И ОДНОИМЁННАЯ ПРИТЧА Б. ТРОТЦИГ

© Д.В. Кобленкова

Рассматривается датская романтическая литературная сказка Х.К. Андерсена «Дочь болотного царя» и одноимённый роман шведской писательницы экзистенциально-католического направления Б. Тротциг. В тексте Андерсена выявляются мифологические, религиозные и ментально-географические сопоставления и антитезы, отражающие убеждённость автора в возможности духовного возрождения и значимости христианского вероучения для совершенствования человека и мира. В романе Тротциг, созданном в конце XX века, в иных социально-политических и психологических условиях, отражается разочарование в истинности религиозной картины мира и скепсис в отношении духовных возможностей человека. Метод историко-литературного и компаративного исследования позволяет показать взаимосвязь между литературным творчеством писателей и социальной средой, влияющей на концептуальное различие произведений.

Ключевые слова: датский романтизм, шведский религиозный экзистенциализм, христианский символизм, художественная условность, этика, социальность.

Интертекстуальность – один из основных художественных приёмов XX века. Из скандинавских произведений источником многочисленных вариаций оказались литературные сказки Х.К. Андерсена¹ (*H.C. Andersen*, 1805–1875). В России датский романтик долгое время воспринимался как детский писатель, в то время как его новеллы и романы являются образцами сложной философской, религиозной и этической прозы. Предметом нашего исследования в этой статье является его религиозная новелла «Дочь болотного царя» («*Dynd-Kongens Datter*», 1858) и одноимённый роман шведского автора XX века – Биргитты Тротциг (*Birgitta Trotzig*, 1929–2011).

Сказочная новелла Андерсена в структурно-семантическом отношении состоит из двух историй. Первая включает в себя рассказ о египетской принцессе, которая прилетела в далёкую Ютландию в поисках болотного цветка, способного исцелить её отца. Север, таким образом, уже в начале произведения описывается как мистическое пространство, в котором можно отыскать чудодейственные травы, влияющие на жизнь и смерть, где можно вернуть молодость. Для скандинавского романтика Север – сакральный мир, пространство особых возможностей. В произведении Андерсена египетская принцесса на северном болоте оказалась

украденной болотным царём, однако спустя время аист, рассказчик этой истории, увидел поднимающийся со дна болота стебель, который превратился в бутон. Заметим, что аист в христианской традиции был одним из атрибутов Девы Марии, что связано с символическим подтекстом новеллы. В чашечке цветка была крошечная девочка, *дочка египетской принцессы и болотного царя*. Её история составляет вторую часть новеллы. Желая спасти девочку, добрый аист решает перенести её в дом бездетной жены язычника викинга, но в ребёнке проявляется двойственная природа дочери болотного царя: днём она выглядит как прекрасная, но злонравная девушка, а ночью – как отвратительная, но кроткая жаба. Важно, что принцесса была злонравна именно в человеческом облике, а добра – в жабьем. Традиционная идея о человеческом и зверином началах в тексте усложнена, человек в новелле более греховен, чем земноводное создание.

Главной темой произведения Андерсена становится возможность воскресения благодаря распространению христианства: *В последнее время в замке викинга <...> то и дело слышались разговоры о новой вере, которая распространилась по всем странам Юга и, благодаря святому Ансгарю, проникла даже сюда, на Север. Даже Хельга (дочь болотного царя) уже слышала о боге, пожертвовавшем собою из любви к людям и ради их спасения* [1, с. 73–74]. Под влиянием приёмной матери, прислушивающейся к рассказам о *едином истинном боге*, и, будучи в образе кроткой жабы, дочь болотного царя спасла молодого христианского священника. Он должен был быть казнён за то, что *отвергал богов древнего Севера* [1, с. 73]. Он говорил *о духовной тоске, о стремлении к высшему всей природы* [1, с. 77], цитировал священное писание: *Народ, сидящий во тьме, увидел свет великий, и сидящим в стране тени смертной воссиял свет!* [1, с. 77].

Но священник был убит. После его гибели две ночи в образе жабы плачущая Хельга воздвигала ему могильный курган из камней и мха, поставила на него крест, и, когда израненной лягушачьей лапой стала чертить кресты вокруг могилы, чары развеялись, и она произнесла: *Господи Иисусе Христе* [1, с. 81]. Память Хельги пробудилась, *и она поняла, что в эти дни испытаний её, дитя живой души и мёртвой тины, поддержала одна любовь* [1, с. 81]. Мать и дочь были возвращены к новой жизни молитвой священника. Таким образом, христианский мир противопоставляется в тексте язычеству как более высокая ступень развития – более низкой. Сегодня мы можем наблюдать обратную картину: возрождение язычества и панскандинавизма, стремление вернуть нор-

дические идеи дохристианского Севера. В то же время, противопоставляя язычеству христианство, Андерсен не противопоставлял христианство мусульманству, которое описывал как один из образов Рая: *Аисты были в Египте, где в это время солнышко светило и грело, как у нас летом. Тамаринды и акации стояли все в цвету; на куполах храмов сверкали полумесяцы; стройные минареты были облеплены аистами, отдыхающими после длинного перелёта* [1, с. 66]. Смысл этого фрагмента прочитывается как утверждение автором надконфессиональности Бога, который объединяет христианский и мусульманский миры. Однако цветок лотоса, который мог спасти умирающего правителя Египта, должен был появиться только в Ютландии, то есть только на севере Европы, и этим цветком стала принявшая христианство Хельга, победившая в себе «тёмное» начало. Соответственно спасти правителя мусульманского Египта мог только христианин. В финале новеллы дочь болотного царя, вернувшаяся в Египет, отвергает аравийского принца и следует за душой погибшего священника. Новая вера, таким образом, воспринимается как новая истина, за которой будущее.

Текст Х.К. Андерсена представляет собой эклектическую конструкцию, в которой используются элементы разных мифологических систем: египетской, германо-скандинавской и библейской. Поскольку сам Андерсен в контексте «египетской истории» упоминает спасение Моисея [1, с. 58], в его сказке мотивы египетской мифологии и библейские мотивы переплетаются: *Одну из самых длинных и старых сказок, известных у аистов, знаем и мы все. В ней рассказывается о Моисее, которого мать пустила в корзинке по волнам Нила, а дочь фараона нашла и воспитала* [1, с. 58]. Возможно, сострадание и любовь преобразили Моисея, повлияли на его миссионерскую роль. Так ветхозаветная история из Пятикнижия становится прологом к истории о борьбе в человеческой натуре света и тьмы. Андерсен, таким образом, как другие представители скандинавских религиозных течений духовного возрождения, снова осмысливает роль христианства.

Отметим значение используемого топоса болота, поскольку это интересный природный символ. Увлечение писателя историями о диких болотах нашло отражение в нескольких произведениях: «Колокольный омут», «Блуждающие огоньки в городе!», «Жаба», «Лягушачье кваканье», «Дюймовочка». В европейской традиции болотная трясина символизирует «искус материальным, поддавшись которому, человек обрекает себя на гибель»; «болотистые земли являются символом «разложения духа», местом, где этот процесс происходит благодаря отсутствию двух

активных элементов (воздуха и огня) и смешению двух пассивных элементов (воды и земли)»; «ассоциируемое с болотом физическое разложение становится олицетворением разложения духовного» [2]. Болото было изображено как один из кругов Ада в поэме Данте. Дно болота стало даже железнодорожной станцией в современном японском аниме Х. Миядзаки «Унесённые призраками». В связи с этим символом в ряде текстов появляется образ лягушки или жабы. Для христианского писателя XIX века этот образ символизирует нахождение на низшей ступени в духовном развитии, говорит о связи с хтоническим первомиром и, очевидно, с язычеством.

Автор шведского романа Биргитта Тротциг (*Birgitta Trotzig*, 1929–2011) иначе подошла к этой теме.

В 1955 году Тротциг сменила религиозную конфессию, и к началу 1980-х годов XX века она была уже известным писателем католической направленности. Однако «её книги едва ли были гимном к Богу, они скорее были о человеческой беззащитности и об отсутствии Бога» [3]. Даже нешведские исследователи характеризовали человеческие ситуации, изображённые Тротциг, в большей степени как «экзистенциальные, а не христианские», и утверждали, что «пессимизм Тротциг касается природы Бога так же, как и природы человека» [4]. Скепсис в отношении христианской картины мира и возможностям человека был присущ во второй половине XX века многим шведским интеллектуалам, среди которых И. Бергман, С. Дельбланк, П.К. Ершилд. По мысли Б. Тротциг, личность двойственна: она постоянно борется с собственным эго и чаще всего уступает своим страстям. В интервью она сказала, что «у человека много корней, ведущих к ужасным вещам, можно только радоваться, что он не практикует свой пассивный опыт» [5, с. 159]. В итоге размышления о человеческой природе привели Тротциг к представлению о «вине всех перед всеми» [6, с. 213].

Предметом описания в романе, как и во многих других произведениях, является семья, являющаяся частью метафизического мира. Отношения между мужчинами и женщинами в тексте продиктованы тёмным влечением, иррациональны. Мироздание организовано Богом негармонично, единственный способ избавиться от ужаса жизни – забвение. На вопрос, почему её герои никогда не побеждают, Тротциг ответила, что ей трудно встать на сторону победителя, и добавила: «Я чаще думаю о жертвах» [5, с. 159]. Экзистенциальные мотивы в шведской прозе 1950–1980-х годов усилились из-за психологического кризиса в стране, ставшего следствием политических и эконо-

мических решений, социальное благополучие оказалось не связанным напрямую с обретением счастья.

О «Дочери болотного царя» Х.К. Андерсена Б. Тротциг говорила, что была поражена этим текстом: «Я читала его ребёнком, но память о нём, точнее рефлексия, продолжала работать во мне. Это сказка о существе наполовину животном, наполовину человеческом, ребёнке принцессы из лебединой гавани Египта с болотным царём, который живёт в глубине трясины. У неё двойственная природа: борющийся человек днём и безвинная лягушка, когда наступает ночь. В честь этого существа ночи и дня, падения и воскресения, сказочного преобразования души, я захотела так же назвать мою историю»². Интерес Тротциг к тексту Андерсена носил, прежде всего, этико-религиозный и психологический характер. Несмотря на то, что в России её роман («*Dykungens dotter*», 1985) [7] не переводился, в Швеции и в других странах текст воспринимается как одно из самых впечатляющих произведений автора, наряду с романами «Беззащитные» («*Det utsatta*», 1957) и «Болезнь» («*Sjukdomen*», 1972). Шведский вариант «Дочери болотного царя», как и датскую романтическую сказку, можно считать примером христианского символизма³, однако в романе Тротциг художественная доминанта смещается в сторону экспрессионизма.

Роман Тротциг написан о «тёмной» любви, которую можно было бы назвать зависимостью. Это история о женщине, которая жила в деревне, из которой ей пришлось уйти, так как она была беременна от человека, сидевшего в тюрьме. Героиня романа остаётся безымянной, человек, который имеет над ней власть, тоже. Никаких детальных характеристик персонажам не даётся. О мужчине, сидящем в тюрьме, сказано лишь то, что он был большой и сильный, *не мог управлять собой* [7, s. 34]. Женщина производит на свет странного ребёнка – тёмненькую девочку, которая напоминает рыбу с большим ртом. Она была *ребёнком из тины* [7, s. 33].

В отличие от сказки Андерсена, роман посвящён обоим женщинам: и матери, и дочери. Дочь походит на рыбу, в ней заключено тёмное отцовское начало; мать чувствует тяжёлую зависимость от мужа, ощущает свободу, когда он уходит, и одновременно, против своей воли, страдает, когда его нет. Отец, прямо названный в одном из фрагментов *болотным царём* [7, s. 76], символизирует второе «я» и матери, и дочери, и это начало характеризуется как тьма, тина. Эротические отношения матери и дочери с одним и тем же мужчиной типологически родственны ситуации в романе «Путь змея на скале» другого писателя-католика Т. Линд-

грена. Зло в этих произведениях не знает этических границ, оно поражает всё живое, и, что очень важно, всё живое, греховное по своему существу, само подвергает себя разрушению и гибели.

Тротциг меняет главную составляющую текста сказки: у Андерсена дочь болотного царя Хельга ночью живёт в обличье жабы, но с душой человека, а днём становится злонравной девушкой. У Тротциг дочь болотного царя полностью принадлежит тьме. Её тянет в лес, там её истинный дом. В лесной чаще она видит, что кто-то смотрит на неё, и этот кто-то – Он: *сырой, грязный, как будто только что родился, он был доисторическим, но смотрел глазами человека* [7, s. 141].

Черты человеческой души сохраняет в романе сам болотный царь, но не его дочь и не его сын, рождённый дочерью от него же. Усиление роли Отца, порождающего грешных и слепых в своём блуждании детей, позволяет видеть в образе черты Бога-Отца, роль которого трактована критически, как ни странно это прочитывается в романе писателя-католика. Но критика автора двунаправленна: человек у Тротциг также является источником порождаемого им зла. В частности, в её прозе значима роль телесного начала [8, s. 133], оно рассматривается как источник страданий, которые влияют на судьбу и вызывают психологические и нравственные метаморфозы. В целом, как большинство шведских писателей этико-религиозной направленности, Б. Тротциг выражает скептическую позицию по отношению к идее духовного возрождения человека.

Показательно, что мироощущение шведских интеллектуалов конца XX века отличается от мироощущения автора романтического направления. В комментарии к тексту Андерсена Биргитта Тротциг, как мы помним, говорит о том, что она была поражена красотой идеи перерождения, воскресения души. Но в её собственной версии ни одному герою не уготована духовная победа, только смерть снимает их противоречия с собой и с миром. В её Вселенной нет ни Севера, ни Юга, где можно было бы обрести истину, найти Бога и себя в нём. Нет в романе и храмов: ни христианских, ни мусульманских, ни языческих. Нигде нет прибежища, и ни в чём нет спасения. По сравнению с романтической новеллой Андерсена, сама проблематика романа Б. Тротциг более узкая: в тексте не затрагиваются национальные вопросы, нет противопоставления мировых религий, не прослеживается интерес к мифологическим системам. Сосредоточившись исключительно на внутренней жизни героев, Тротциг доказывает, что источником всего является сам человек, и он, судя по всему, бессилен. Таким образом, размышления католического писателя конца XX века парадоксально подводят читателей к осозна-

нию ложности религиозной доктрины, что даёт основание говорить о захватившем страну кризисе безверия. Однако этические ценности шведское общество стремится сохранить.

Роман Б. Тротциг не постмодернистский ремейк и не сиквел. Это характерная для Швеции модернистская версия романтической истории, в которой акцент с религиозной темы смещается в сторону этико-психологического анализа поведения человека. Как мы отмечали выше, к середине 1980-х годов в Швеции увеличивается количество произведений в условно-притчевых формах, в стране наступает серьёзный мировоззренческий кризис, присущий высокоразвитым цивилизационным системам.

Примечания

¹В современной скандинавистике принято новое написание имени – Ханс Кристиан.

²Комментарий Б. Тротциг приведён в аннотации к книге: Trotzig B. *Dykungens dotter*. Stockholm: Bonniers, 1985. 281 s.

³Термином «христианский символизм» известный шведский литературовед Г. Брандель обозначил поэтическое течение в шведской поэзии. На наш взгляд, христианский символизм существует и в шведской прозе. Brandell G., Stenkvist J. Kristen symbolism // *Svensk litteratur 1870-1970*. Vol. 3. Den nyaste litteraturen. Stockholm: Albert Bonniers boktryckeri, 1975. S. 35.

Список литературы

1. Андерсен Г.Х. Дочь болотного царя. Пер. с датского А. Ганзен / Андерсен Г.Х. Сказки и истории. Петрозаводск: Карельский филиал всероссийской ассоциации «Русская старина»; МП «Карелшанс», 1992. Т. 2. 656 с.

2. Болото // Символы. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://sigils.ru/symbols/boloto.html> (дата обращения 10.10.2015).

3. Birgitta Trotzig är död // *Svenska Dagbladet*. 15 maj 2011. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.svd.se/kultur/birgitta-trotzig-ardod_6166047.svd (дата обращения 09.10.2015).

4. Birgitta Trotzig // The Editors of Encyclopædia Britannica. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://global.britannica.com/EVchecked/topic/606755/Birgitta-Trotzig> (дата обращения 09.10.2015).

5. Самуэльсон Е. Послесловие переводчика / Тротциг Б. Двойственность. Три саги. Пер. с швед. Е. Самуэльсон. СПб.: издательство журнала «Звезда», 2002. 200 с.

6. Мачевич А.А. Тротсиг Биргитта / Шведская литература от 1880-х годов до конца XX века. Словарь-справочник. М.: ИМЛИ РАН, 2013. 311 с.

7. Trotzig B. *Dykungens dotter*. Stockholm: Bonniers, 1985. 281 s.

8. Olsson O. I det lysande mörkret. En läsning av Birgitta Trotzigs *De utsatta*. Stockholm: Bonniers, 1988. 264 s.

H.C. ANDERSEN'S «THE MARSH KING'S DAUGHTER» AND B.TROTZIG'S EPONYMOUS PARABLE

D.V. Koblenkova

The article explores Danish romantic literary fairy-tale "The Marsh King's Daughter" by H.C. Andersen and an eponymous novel by the Swedish author of the existentialist catholic literary movement, B. Trotzig. The author of the article reveals mythological, religious and mental-geographic comparisons and antitheses in Andersen's story which in turn reflect the author's belief in the opportunity for spiritual resurrection and the meaningfulness of Christian ideology in perfecting the humans and the world. B. Trotzig's novel was created at the end of the 20th century in other socio-political and psychological settings and reflects disappointment in the truthfulness of the religious worldview, as well as doubt in regards to the spiritual capabilities of humanity. The historic and comparative method of research allows the author to demonstrate the connection between the writers' creative works and the social settings that gave rise to conceptual differences between the stories.

Keywords: Danish Romanticism, Swedish Religious Existentialism, Christian Symbolism, Literary Conditionality, Ethics, Socialization.

5.6. НАЦИОНАЛЬНЫЙ МИФ И ЖАНР ТРАГЕДИИ В ДРАМАТУРГИИ У.Б. ЙЕЙТСА (НА ПРИМЕРЕ ПЬЕС «НА БЕРЕГУ БАЙЛЕ» И «ДЕЙДРЕ»)

©А.А. Олькова

Драматургия У.Б. Йейтса рассматривается с точки зрения взаимодействия мифа и жанра трагедии. В качестве примера используются пьесы, основанные на разных мифологических источниках. Отражение в них категории трагического прослеживается через специфику конфликтов, которые реализуются на двух уровнях: конфликт личности с её окружением оказывается фоном для конфликта с предопределёнными трагическими обстоятельствами, что сближает пьесы Йейтса как с античной трагедией, так и с трагедией шекспировского типа. Отмечается романтический характер идеи синтеза мифа и трагедии. Делается вывод, что утверждение ирландской литературы как наследницы длительной литературной традиции и обладательницы собственного источника сюжетов и образов было целиком созвучно главной культурной задаче Ирландии рубежа XIX и XX веков.

Ключевые слова: Ирландское Литературное возрождение, Йейтс, миф, Ницше, романтизм, трагедия.

Одноактным драматическим произведениям У.Б. Йейтса (W.B. Yeats, 1865–1939) обычно не даётся чёткого жанрового определения: исследователи, как правило, ограничиваются общим термином «пьеса» («play»). Это, однако, не означает, что они находятся за пределами тра-

диционных жанровых разновидностей драмы как рода литературы. Исследователи говорят о свойственном Йейтсу трагическом мироощущении, которое пронизывает всё его творчество: и поэзию, и публицистику, но в первую очередь драматургию. При этом разговор о трагедийном характере его пьес не обходится без упоминания труда Фридриха Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» и воздействия, которое он оказал на Йейтса [1-4].

Знакомство Йейтса с трудами Ницше произошло в 1902 г. [5, p. 105], и в «Рождении трагедии из духа музыки» он действительно нашёл несколько эстетических положений, которые соответствовали его собственным размышлениям. Ещё за три года до этого он пишет эссе «Театр» (The Theatre, 1899) [6], которое является, в сущности, манифестом, провозглашающим принципы открытого в том же году Ирландского Литературного театра, заложившего основу будущего национального театра Ирландии – Театра Аббатства. Йейтс говорит о «театре искусства» («the theatre of Art»), который был бы противопоставлен театру коммерческому («the theatre of commerce») и представлял бы пьесы, сосредоточенные не на повседневном, а на духовном и идеальном, и постепенно возрождал в современном зрителе переживания, которые испытывал зритель эпохи античности или Ренессанса. В сущности, приоритетное внимание Йейтса к высокой «поэтической драме» («poetic drama»), которая приобщала бы зрителя к подлинному искусству, – это не что иное, как попытка «возрождения трагедии» и воспитания «эстетического слушателя», о которых говорил Ницше [7, с.142–144], в условиях главенства «хорошо сделанных пьес» и набирающей силу новой драмы. Стремление заново утвердить в театре «высокое искусство» неизбежно предполагает обращение к жанру трагедии [для сравнения: 14–17].

Ещё одно значимое соображение о том, какой должна быть современная ему ирландская литература, Йейтс высказывает в эссе «Кельтский элемент в литературе» (The Celtic Element In Literature, 1897) [8]. Оно сводится к тому, что искусство не может существовать без подпитывающих его «страстей и верований древности» («passions and beliefs of ancient times»), и Йейтс подчёркивает, что в Ирландии это должны быть именно ирландские мифология, фольклор и история, так как они и автором, и читателем воспринимаются как нечто изначально им близкое. Это созвучно высказанной романтиками идее приоритетности национального в искусстве. В Ирландии она актуализировалась на рубеже XIX и XX веков – в период так называемого Ирландского Литературного возрождения, связанного с ростом ирландского национализма и

изначально стремившегося к восстановлению национальной культуры, которая была фактически подавлена английской.

Итак, приведённые положения о создании особой поэтической драмы и обращении к ирландскому эпосу в сумме дают идею возрождения трагедии через национальный миф – подобно тому, как трагедия в своё время рождалась из греческого мифа [для сравнения: 18]. Здесь стоит отметить то, что одновременное внимание к мифу и трагедии было свойственно романтизму, прежде всего немецкому [19]. Йейтс был близок романтическому мировоззрению: отмечается, что его раннее поэтическое творчество обладает чертами, присущими английской романтической поэзии (в частности, Шелли и Блейка) [9; 10]. Нельзя с уверенностью утверждать, что идею синтеза мифа и трагедии в художественном творчестве Йейтс наследует непосредственно и исключительно из романтизма либо из трудов Ницше, однако созвучие романтических философских и эстетических воззрений этой идее очевидно.

Обратимся к двум драмам Йейтса, основанным на разных мифологических источниках – «На берегу Байле» (*On Baile's Strand*, 1904) [11] и «Дейдрэ» (*Deirdre*, 1907) [12], и попробуем выявить особенности, которые сближают их с жанром трагедии.

Пьеса «На берегу Байле» восходит к саге «Единственный сын Айфе» (*The only son of Aofé*), которая повествует о том, как Кухулин убил незнакомого ему юношу, выполняя приказ короля Конхобара. Узнав, что юноша был его сыном, Кухулин сходит с ума и бросается сражаться с волнами, воображая, что бьётся с королём, и считая его виновным в произошедшем. Пьеса «Дейдрэ» обращается к сказанию «Изгнание сыновей Уснеха» (*Fate of the sons of Usnach*). Прекраснейшая из женщин, Дейдрэ, должна была стать женой короля Конхобара, но полюбила одного из его воинов, Найси, и сбежала с ним. Конхобар уговорил влюблённых вернуться, обещая помилование, но это оказалось обманом: он убил Найси, после чего Дейдрэ покончила с собой. В обеих пьесах Йейтс неукоснительно следует принципу единства действия (и в этом ему помогает избранная им форма одноактной пьесы): он не излагает последовательность событий, которая привела к конфликту, – его интересует лишь кульминационный момент самого конфликта. В «Байле» это непосредственно убийство Кухулином сына, его безумие и символическая гибель в сражении с морем, в «Дейдрэ» – возвращение влюблённых в страну Конхобара и их смерть.

Категория трагического предстаёт в искусстве прежде всего как острейший конфликт, который может быть разрешён только через смерть положительного героя. На первый взгляд, драмы Йейтса более близки тра-

гедии шекспировского типа, которая сосредотачивает внимание на непреодолимом противоречии между героем и его окружением либо на внутреннем разладе героя, который становится причиной его гибели. И в «Байле», и в «Дейдрде» конфликт подан как противостояние главного героя окружающему миру и обществу, которым он не соответствует из-за своих убеждений. Интересно, что в обоих случаях это враждебное «окружение» представляет собой король Конхобар с его сторонниками: в «Байле» – как символ нового измельчавшего мира, в котором нет места герою и подвигу (Кухулин, напротив, воплощает собой архаичный героический мир); в «Дейдрде» – как разрушительная сила, которая любыми способами добивается желаемого, а ответная сила, которая не приемлет унижительной покорности и бросает ей вызов, обречена на смерть.

Однако обе пьесы не ограничиваются одним лишь конфликтом героев с их окружением. Более явно это представлено в «Байле»: пьеса заканчивается сражением обезумевшего Кухулина с волнами – герой убеждён, что он борется с Конхобаром, но на деле он бросает вызов морской стихии. Это сражение можно расценивать как символическое противостояние некой надчеловеческой силе, которая привела в действие трагические обстоятельства и наделила Кухулина трагической виной в смерти его сына. Одержав победу в этой схватке невозможно: Кухулина поглощает море, и, несмотря на то, что в следующей пьесе «кухулинского цикла» Йейтс вернёт его к жизни, в «Байле» он фактически погибает. При этом пьеса обнаруживает черты «трагедии рока», восходящей к трагедии Софокла «Царь Эдип»: подобно Эдипу, Кухулин в своём неведении стремительно движется к осуществлению предопределённой ему участи (любопытно, что греческий миф оказывается в некотором роде перевернутым: убийство отца сменяется убийством сына), а узнавание правды приводит к катастрофе.

В «Дейдрде» противостояние героев тому, что им уготовано, не представлено столь отчётливо, но оно подспудно ощущается на протяжении всей пьесы. Герои хотя и верят в милость короля, но внутренне предчувствуют надвигающуюся беду. Йейтс вносит в пьесу множество символических деталей, которые в совокупности предсказывают трагическую развязку: влюблённых никто не встречает, вокруг гостевого дома ходят незнакомые люди с лицами убийц, в самом доме они видят приготовленную супружескую постель. Неумолимая и властная сила, которая определяет судьбу Дейдрде и Найси, в пьесе соединяется с образом короля и с его намерением во что бы то ни стало заполучить Дейдрде. Герои надеются изменить положение дел в лучшую сторону – для этого они и возвращаются в страну Конхобара – но тем самым только приближают

и фактически осуществляют свою гибель. Всё более убеждаясь в зловещих намерениях короля, они предпочитают встретиться с ним лицом к лицу, готовые погибнуть, но вместе с тем продолжают сопротивляться: Дейдре не оставляет попыток воззвать к разуму и чувствам Конхобара. Однако счастливый исход изначально невозможен.

Неотвратимость грядущих событий – это одно из свойств мифа, и когда эти события имеют разрушительный или пессимистический характер, миф оказывается трагичным в самой своей основе. И Кухулин, и Дейдре ощущают себя связанными обстоятельствами: Кухулин – клятвой верности королю, которая требует от него выполнения любого приказа, Дейдре – невозможностью изменить решение Конхобара. Но как подлинные трагические характеры, они не бросают попыток перехватить инициативу и своими действиями осуществляют свою трагическую судьбу. Таким образом, несмотря на внутреннюю связь с трагедией шекспировского типа, обе пьесы близки и античной трагедии, которая предполагала наличие у героя самоопределения и активного проявления самостоятельности, но вписывала его в рамки уготованной судьбы и ограниченного знания о ней. У Йейтса конфликт личности с её окружением, с условиями, в которых она существует, оказывается фоном для конфликта с непреодолимыми и предопределёнными трагическими обстоятельствами.

Сознательное привнесение Йейтсом в ирландские литературу и театр черт, свойственных трагедии, можно расценивать не только как программное возрождение высокого жанра, противопоставленное европейской драме рубежа веков, но и как утверждение ирландской литературы в качестве «полноценной», в которой органично сосуществуют разные жанры. Обращение к национальному мифу при этом обретает огромное, практически решающее значение – это ставит едва открытый, ещё не изученный и не разработанный искусством ирландский миф на один уровень с «классическим» античным мифом, а ирландскую литературу отчасти приближает к литературам древним.

Это полностью отвечало специфике Ирландского Литературного возрождения, центральной задачей которого было возрождение самосознания ирландского народа, что, в свою очередь, напрямую соприкасалось с национальной борьбой за независимость Ирландии. Подобное утверждение ирландской литературы как наследницы и преемницы, с одной стороны, древних литературных традиций, а с другой – обладательницы собственного богатого источника сюжетов и образов, было целиком созвучно главной культурной задаче того периода.

Впоследствии миф уходит из ирландского театра вместе с трагедией и используется только в эпических произведениях – повестях и романах

приключенческого характера, причём очень широко – в массовой культуре. Единственный ирландский мифологический сюжет, который время от времени снова будет появляться в театре – это история Дейрдре, но трагедийного пафоса она лишится. Показательно, что автор последней на данный момент драмы о Дейрдре «Крик с небес» Винсент Вудс (Vincent Woods. *A Cry from Heaven*, 2005) сам назовёт свою пьесу «концом мифологии» и «концом легенды» [13]. Это лишний раз подтверждает, что современная драма, в том числе ирландская, потребности в трагедии уже не испытывает.

Список литературы

1. Gordon P. *Tragedy After Nietzsche: Rapturous Superabundance*. University of Illinois Press, 2001, 162 p.
2. Mosez M.V. *The Rebirth of Tragedy: Yeats, Nietzsche, the Irish National Theatre, and the Anti-Modern Cult of Cuchulain* // *Modernism/modernity*, 2004. V. 11(3). P. 561–579.
3. Nathan L.E. *The Tragic Drama of William Butler Yeats: Figures in a Dance*. New York: Columbia UP, 1965, 307 p.
4. Frese Witt M.A. *Nietzsche as Tragic Poet and His Legacy*. // *Nietzsche and the Rebirth of the Tragic*. Associated University Presse, 2007. P. 11–39.
5. Foster J.B. *Lidless Eyes, Stony Places, Vibrant Spectators: Nietzschean Tragedy in Yeats' Lyric Poetry*. // *Nietzsche and the Rebirth of the Tragic*. Associated University Presse, 2007. P. 104–125.
6. Yeats W.B. *The Theatre*. // *The Collected Works of W.B. Yeats Volume IV: Early Essays*. P. 122–127.
7. Ницше Ф. *Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм* // *Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1.* – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. – 480 с.
8. Yeats W.B. *The Celtic Element In Literature*. // *The Collected Works of W.B. Yeats Volume IV: Early Essays*. P. 128–138.
9. Bornstein G. *Yeats and Romanticism* // *The Cambridge Companion to W. B. Yeats*. Cambridge University Press, 2006. P. 19–35.
10. Bornstein G. *Yeats and Shelley*. Chicago and London: Chicago University Press, 1970, 239 p.
11. Yeats W.B. *On Baile's Strand*. // *The Collected Works of W.B. Yeats. Vol II: The Plays*. New York: Simon and Schuster, 2010. P. 151–174.
12. Yeats W.B. *Deirdre*. // *The Collected Works of W.B. Yeats Vol II: The Plays*. New York: Simon and Schuster, 2010. P. 175–200.
13. Strain M.M. *Working with words: an interview with Vincent Woods*. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://kairos.technorhetoric.net/11.2/interviews/Woods-interview-KAIROS-11-2.pdf> (дата обращения 06.04.2015).
14. Шарыпина Т.А. *Античность в литературной и философской мысли Германии первой половины XX в.* Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 1998. 135 с.

15. Шарыпина Т.А. «Мифический элемент» в драматургии объединенной Германии (Бото Штраус. «Итака») // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2007. № 2. С. 292–296.

16. Шарыпина Т.А. Философско-эстетическая концепция образа Елены в трагедии Гёте «Фауст» и мифологической опере Гуго фон Гофманстала «Египетская Елена» (к проблеме творческих сходжений) // Российский гуманитарный журнал. 2013. Т. 2. № 2. С. 159–167.

17. Меньщикова М.К. Жанровый синтез в драматургии Фридриха Геббеля (к 200-летию писателя) // Российский гуманитарный журнал. 2013. Т. 2. № 2. С. 174–178.

18. Меньщикова М.К. Античная история и национальный миф в трагедиях Кристиана Дитриха Граббе // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2015. № 6. С. 174–179.

19. Меньщикова М.К. Синтез мифа и трагедии как романтический поиск гармонии // Романтизм: грани и судьбы. 2006. № 6. С. 13–19.

MYTH AND TRAGEDY IN W.B. YEATS' DRAMATIC WORKS ("ON BAILE'S STRAND", "DEIRDRE")

A.A. Olkova

The article focuses on the interaction of myth and tragedy in W.B. Yeats' plays whose plots are based on mythological sources. It reveals that "man against society" conflict used to be a background for the conflict between man and inevitable circumstances and it made Yeats' drama close both to Greek tragedy and Shakespearean tragedy. The article also notes that idea of synthesis of myth and tragedy was one of the key ideas of Romanticism. The conclusion says that Irish drama of the beginning of 20th century can be considered as an heir to the long literary tradition which was important for the Irish cultural situation of this period.

Keywords: Irish Literary Revival, myth, Nietzsche, Romanticism, tragedy, Yeats.

5.7. ЭВОЛЮЦИЯ АВТОРСКОГО МИФА В РОМАНАХ РОБЕРТА ГРЕЙВСА «ЗОЛОТОЕ РУНО» И «ЦАРЬ ИИСУС»

© *А.Ю. Перевезенцева*

Целью раздела является анализ эволюции мифотворчества английского писателя и мифолога Роберта Грейвса, развития авторской концепции универсального мифа в 40-х гг. XX века. Для этого применяются биографический, культурно-исторический, структурно-описательный и историко-генетический методы литературного исследования. Основой романа «Золотое руно» является из-

вестный цикл древнегреческих мифов о путешествии аргонавтов. Теоретическое исследование множества мифологических сюжетов утверждают автора в мысли о повсеместном распространении культа Белой Богини, известной под разными именами, и смысл романа состоит в изображении смены верховного женского божества мужским, матриархального уклада патриархальным. Сюжет романа «Царь Иисус» базируется на преданиях Ветхого и Нового Завета. Писатель стремится постичь и передать глубину мифологического сознания на всех уровнях повествования. Сопоставительный анализ романов позволяет сделать вывод об усложнении и расширении понятий автора о структуре мифа и стремлении наиболее полного художественного воссоздания его специфики.

Ключевые слова: английская литература XX века, исторический роман, авторское мифотворчество.

Обращение авторов исторического романа к мифу характерно и закономерно. В стремлении писателей осмыслить исторический процесс, обозначить движущие силы истории, выявить соотношение объективного, макроисторического, и субъективного, личного начала в исторических событиях миф, во всех значениях этого термина, становится незаменимым элементом. Более того, обращение к историческому прошлому и его художественное отражение как правило предполагает знакомство авторов не только с фактографическим материалом, но и с кругом легенд, преданий, домыслов, сформировавшимся вокруг того или иного события или личности. То, в каком виде дошла до наших дней информация об историческом прошлом, не менее важно, чем то, что происходило на самом деле, т.к. в этом проявляется осмысление истории и влияние конкретного исторического события или персонажа на самосознание народа и дальнейший ход истории. Без этого невозможно воссоздать «историческую правду», «дух эпохи», которые постулируются исследователями как неотъемлемый жанровый признак исторического романа.

Как известно, термин «миф» многозначен, и это прямое следствие его полифункциональности и универсального характера. Словари выделяют три значения: 1) древнее предание, рассказ; 2) мифологический космогенез; 3) особое состояние сознания, исторически и культурно обусловленное. Художественное произведение может в той или иной мере воспроизводить любой аспект, стремясь обнаружить исконные мотивы мифа или сознательно искажая их, воссоздавая и актуализируя устоявшееся смысловое содержание или наполняя известный миф новым смыслом. Для исторического романа важно ещё и то, что цикл мифов в ряде случаев – основной источник информации об историческом событии.

Мифологические сюжеты и образы использовались в искусстве всегда. Но авторов привлекали в первую очередь драматизм действия и

характеров, устойчивые ассоциативные связи, возникающие при изображении того или иного мотива, то есть писателей и художников интересовал миф в первом значении слова – в качестве источника занимательных и выразительных сюжетов. Обнаружение материального подтверждения ряда сюжетов, считавшихся выдумкой (в первую очередь, открытия Г. Шлимана в конце XIX и А. Эванса в начале XX столетия), усилило интерес к мифологии как в научных кругах, так и в творческой среде. В XX веке понимание мифа становится глубже, и его возможности в литературе значительно расширяются. Это связано и с теоретическими изысканиями в области мифологии, и с постепенным изменением массового сознания, способа постижения мира.

Принято выделять мифологический и постмифологический этапы становления человеческого сознания и мышления. Неотъемлемой чертой мифологического мышления является противопоставление реальности – вымысел, рациональное – иррациональное. Событиями XX века был обусловлен кризис рационализма, что привело к утверждению мифа как важнейшей культурологической категории эпохи. Мифологическое восприятие позволяет осмыслить неразрешимые вопросы бытия, привести в состояние относительной гармонии несочетаемые в рамках рационального подхода идеи, ситуации, события. «Современные мифы – это результат проявления компенсаторных механизмов бессознательного, когда архетипы через сны, экстатические состояния и галлюцинации внушают человеку ощущение униженности и ничтожества перед лицом трансцендентной сущности стихии коллективного бессознательного массовые. В процессе индивидуации – отделения сознания от материально-родовой её не выраженности и растворенности, становления личностного сознания, человек через определенный набор архетипов –устойчивых мыслеформ коллективного бессознательного, выраженных в мифах, ритуалах, культурных символах, обретает определенную целостность, самоидентификацию с бессознательным, интеграцию личностных и коллективных частей психики» [1].

В английской исторической художественной прозе XX века реализуются различные способы художественного воссоздания мифа в зависимости от творческих задач произведения, философии и мировоззрения автора, характера и особенностей эпохи, к которой обращается писатель.

Для английского поэта, автора исторических романов, переводчика, ученого Роберта Грейвса (Robert Graves, 1895–1985 гг., возможно написание имени – Грейвз) миф становится не только материалом, но и методом, важнейшим и неотъемлемым элементом художественной прак-

тики. В России Роберт Грейвс известен прежде всего как автор книги «Мифы Древней Греции». В этой фундаментальной работе Грейвс подробно излагает основные сюжеты античной мифологии, сопровождая их ссылками на древних авторов и собственными комментариями. Его исследование в области происхождения мифа, культа и религии «Белая богиня» (*The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth*, 1948) долгое время была известна лишь в кругу специалистов, однако можно утверждать, что в течение последних нескольких лет интерес к ней возрос не только со стороны научного сообщества, но и более широкого круга читателей. В сотрудничестве с фольклористом, ориенталистом, антропологом Рафаэлем Патаем была создана книга «Иудейские мифы» (*Hebrew myths: The book of Genesis*, 1983). Перу Грейвса принадлежит также несколько романов, в книгоиздании обозначенных как «исторические романы», однако, на наш взгляд, не все прозаические художественные произведения этого автора можно безоговорочно отнести к данному жанру.

Романы Р. Грейвса «Я, Клавдий» и «Божественный Клавдий», созданные в середине 1930-х годов, получили высокую оценку критиков и читателей. Эти произведения продолжают традицию классического исторического романа в его жанровой разновидности романа историко-биографического. В дальнейшем интересы писателя смещаются в сторону художественного осмысления и воссоздания мифа.

Понимание идейного своеобразия романов Грейвса, имеющих в своей основе мифологические мотивы, невозможно без знакомства с его теоретическими изысканиями в области мифа, утвердившего его в мысли, что в основе всех культов и верований лежит поклонение Белой Богине – образу Богини-праматери, обладающей множеством лиц и множеством имен. Основой романов «Золотое руно» (*The Golden Fleece*, 1944 г.) и «Царь Иисус» (*King Jesus*, 1946) становится мифологической мотив главенства Триединой Богини, борьбы и постепенного вытеснения матриархата, мотивы умирания и возрождения бога, связанные с древнейшими вегетативными культурами.

Р. Грейвс считал мифы гораздо более надежным источником знаний о прошлом, чем материальные свидетельства, которые можно оценивать и трактовать по-разному, и письменные источники, авторы которых испытывали социально-политическое влияние и давление. Свою задачу он видел в освобождении мифологических сюжетов от позднейших наслоений. Однако его подход, основанный на интуитивном постижении мифа, неоднократно подвергался критике за необъективность.

В рамках исследования функционирования мифа в исторической художественной прозе интерес представляет роман «Золотое руно» (1944 г.), в основу которого, как следует из названия, положен цикл мифов о путешествии аргонавтов. В нём сочетаются стремление писателя предельно точно воссоздать историческую основу мифа и авторское видение, проявляющееся в идее о вездесущности культа Богини. Путешествие аргонавтов, география которого тщательно продумана и передана автором, демонстрирует борьбу матриархата и патриархата, культов Богини-матери и её мужа. «Золотое руно» Р. Грейвса имеет два плана – событийный, или сюжетный, и смысловой. В событийном плане роман представляет собой художественно переработанный сюжет одного из самых известных в европейской традиции мифа. Причём в данном случае миф функционирует в качестве «предания», «сказки», предоставляя автору как бы строительный материал – имена, характеры, события, т.е. внешнюю оболочку действия. Не углубляясь в исследования и выводы писателя в области мифологии и антропологии, можно прочесть книгу как увлекательный остросюжетный роман об опасном приключении Ясона и его товарищей. Элементы юмора в описании характеров и поступков персонажей, захватывающие повороты сюжета позволяют неискушенному читателю окунуться в мир древнегреческих героев и обнаружить возможную разгадку тайны золотого руна. Из мифа практически изымается фантастическая составляющая, происходящее имеет своё логическое объяснение. Иначе построен второй план произведения. Суть романа – не рассказ о поисках Золотого руна, а исследование культа Богини и отражение смены эпох на территории, охваченной путешествием аргонавтов, во втором-первом тысячелетии до н.э. *Ахейцы убедились, что Триединая Богиня слишком могущественна, чтобы они могли опровергнуть ее или уничтожить ее, как они сперва намеревались, и просто не знали, что делать. Затем решили, следуя велению Зевса, развести его с его прежней женой Дионой и принудить Богиню к браку с ним, так что он стал Великим Отцом, а она – всего лишь матерью его детей, но отныне – не Великой Матерью. Это решение было принято другими греками, которые были запуганы возмездием, обрушившимся на Аполлона, Посейдона, Рею и Афину. То было решение величайшей важности, поскольку оно давало право всем отцам взять на себя главенство в домашних делах, и они получили право голоса в вопросах, которые были до того оставлены полностью на волю их жен. <...>*

Триединая Богиня, однако, имела власть над святилищами других бесчисленных героев по всей Греции, и поскольку невозможно было за-

крыть их, ибо пеласгийские крестьяне их оберегали, она была теперь, в своей новой роли супруги Зевса, известна только как Гера, покровительница героев. Стремясь ограничить ее власть, приверженцы Зевса утверждали, что он – отец многих греческих героев, рожденных другими женицами. Эти дерзкие утверждения вызвали немало религиозных распрей, и прошел слух, что Гера лишила своей милости всех тех героев, которые хвастают, что Зевс якобы им отец [2].

«Можно видеть, что религиозные системы некоторых народов уже претерпели серьёзные изменения по сравнению с изначальной. Основой всех религий Р. Грейвс считает поклонение Богине-Матери, её непререкаемый авторитет и силу. Изменения же связаны с переходом к патриархальной традиции, с утверждением равноправия или главенства верховного мужского божества. Собственно, сам мотив исчезновения руна из Иолка неразрывно связан именно с этим. Народы, которые осмеливаются отрицать могущество Белой Богини, пренебрегать прежними порядками, связанными с её культом, неизбежно постигает то или иное наказание» [3, с. 290].

В романе «Золотое руно» рациональное, историческое начало преобладает. Ни одно событие не выходит за рамки возможного, допустимого с точки зрения реальности. В книге «Царь Иисус» продолжается погружение автора в структуру и семантику мифа, и происходит дальнейшее развитие авторской мысли в том направлении, которое было задано в романе о путешествии аргонавтов. В нем сплетены мифы разных народов мира – иудейские, греческие, римские, египетские, арабские. И объединяет все предания, как и в романе «Золотое руно», исконный мотив борьбы мужского и женского начала при первичности женского. Находит свое место и изображение культа умирающего и воскресающего царя в главе «Терпентинная ярмарка»: *В священной роще, – пояснил купец из Петры, – два вида дуба: кермесоносный дуб и терпентинное дерево. Они и близнецы, и соперники, как Елин, синайский Осирис, и его брат Мот. Возлюбленные Царицы поровну делят между собой год. Сын убитого Терпентинного царя в сентябре, то есть в праздник Нового года, радуется, что может отомстить своему дяде, Кермесоносному царю, после чего становится главным плакальщиком и наследует царство [4].*

Поиск общих образов и символов, своеобразия интерпретации сюжетов и героев осуществляется в разговорах представителей разных культур, например, в сцене беседы Иисуса и Иуды с «просвещенным греком» и его сыном, где продолжают рассуждения на тему образа

близнецов-соперников в различных культурных и религиозных традициях. Они обнаруживают общие черты – например, священная хромота свойственна богам и героям различных культур (и в дальнейшем становится присущей и самому Иисусу).

Роман «Царь Иисус» – это глубинное исследование мифа не только в его сюжетном плане и анализе образов. Грейвс стремится постичь и передать саму суть мифа, его синкретический характер. В отечественной науке ближе всего к методу Грейвса размышления А.Ф. Лосева, настаивающего на том, что при исследовании мифа строгое следование научным представлениям о мире дает неверное понимание этого явления. Миф нужно изучать с точки зрения самого мифа, мифологического мышления и сознания [5]. Важной особенностью становится язык – понимание слова и его частей как коннотативного знака с учетом множества смыслов, специфика грамматических конструкций, направленных на преодоление несвойственной (и даже чуждой) мифу линейности повествования [6].

Вольность, с которой Р. Грейвс трансформирует характеры героев, вызывает удивление и непонимание, если рассматривать этот роман вне контекста его научных работ и художественных произведений. Если же этот контекст учитывать, то становится понятна концепция произведения, где все уровни повествования подчинены задаче воссоздания мифа и его вариаций [7, с. 147].

Мария-Цирюльница, которую в христианских книгах называют *Марией Магдалиной* [4], предстаёт в романе в первую очередь как хранительница древнего, темного, исконного знания. Иисус – наследник древних царей, и мать его, Мария, наследница Мелхолы, рода Давидова, рассказывает ему, что он рожден от человека, старшего сына Ирода – Антипатра. Несколько раз в тексте звучат слова Иисуса, подтверждающие, что он осознает свое происхождение. В Вифании он открывается ессеям: *Я – царь, сын старшего сына старшего сына, и моя мать – младшая дочь младшей дочери* [4]. Но тем не менее он нарекает себя сыном Небесного Отца. Это было предсказано Марии богато одетым гонцом, который назвался Гавриилом, ибо он явился в понедельник, день Гавриила: *Ты – Мириам, младшая дочь по линии Мелхолы, и на тебе святая власть Мелхолы. Ты соединишься в любви с Великим. Я же его друг. Святой младенец, которого ты родишь, должен зваться Сыном Божиим* [4]. Женившись на сестре Лазаря Марии, Иисус отказывается разделить с женой ложе и объявляет её своей сестрой. Свадебный обряд был необходим для утверждения власти, передававшейся, как

читатель узнает из разговора Антипатра с первосвященником Симоном, не по мужской, но по женской линии. Таким образом, власть Мелхолы покинула мать Иисуса Марию и перешла к её невестке. Но отказавшись от плотского воссоединения в браке, Иисус лишает женщину прав на продолжение этой традиции.

Этот поступок непонятен ни родственникам его, ни знакомым. Автор раскрывает истинный смысл его во фразе, произнесенной Иисусом в пещере, где он встречается с Марией-Цирюльницей: *Нет надо мной власти Женщины. Я пришел разрушить сделанное ею* [4]. Иисус вступает в спор и борьбу с Марией-Цирюльницей, и это одна из самых ярких сцен в романе, на примере которой можно наиболее наглядно показать структуру авторского мифа Грейвса. Мария показывает Иисусу таблички, золотую и красную, из священного ковчега пророка Иеремии. Читать их следует, как пахарь ведет свой плуг, сначала справа налево, потом слева направо. Где заканчивается золотая табличка, там начинается красная [4]. Когда заканчивается красная табличка, Мария вновь предлагает приступить к чтению золотой. Таким образом реконструируется цикличность мифологического повествования. Мария и Иисус спорят о содержании рисунков:

– *Посмотри на рисунок, где моя госпожа – первая Ева – сидит на своем родильном стуле под пальмой, – сказала Мария. – Люди ждут великого события, потому что у нее уже начались схватки.*

– *Нет, ведьма, – поспешил ответить Иисус, – это не первая Ева, это Девора судит израильтян под пальмой Деворы. Так написано.*

– *Неправильно. Здесь моя госпожа дает жизнь близнецам от разных отцов: Адаму, сыну Терпентинного царя, и Азазелу, сыну Падуба. Она обвязывает красной ниткой запястье Азазела, чтобы отличить его от брата Адама.*

– *Нет, это Фамарь, невестка Иуды, рождает своих незаконных сыновей Зару и Фареса и обвязывает ниткой запястье Зары. Так написано* [4].

В этом разговоре, содержащем в общей сложности более семидесяти реплик, из которых каждая женская начинается словом «Неправильно», а каждая мужская заканчивается словами «Так написано», отражается борьба иррационального и рационального, вневременного и исторического. Женское начало имеет три ипостаси, три воплощения: Богиня Любви, Богиня Рождения и Богиня Смерти. Они связаны неразрывно и неделимо, и одолеть смерть возможно, лишь одержав победу над каждой. Противопоставляется любовь плотская, власть над которой в руках

женщины, и любовь души к Богу, рождение физическое, также женская функция, и рождение духовное, смерть тела и смерть души. Вероятно, размышления самого автора на тему соотношения и поиска гармонии между этими началами, отражены в разговоре Иисуса с отринутой им Марией, сестрой Лазаря, когда он вновь приходит в их дом. Она не может смириться с его решением, к тому же Марфа говорит ей о том, что произошедшее позорит Марию, и лишь брат Лазарь пытается разъяснить ей, что отказавшись от плотских наслаждений, муж посвятил её вечной жизни.

В отличие от книги об аргонавтах роман «Царь Иисус» чрезвычайно сложен для прочтения. Восприятие этого произведения лишь на сюжетном уровне, что допустимо при знакомстве с «Золотым руном», невозможно. Иногда автор даёт читателю возможность проникнуть в суть повествования, разъясняя слова героев, но многие рассуждения остаются без объяснения, кроме того, за каждым именем, географическим названием кроется история, без знания и понимания которой, текст превращается в бессвязное перечисление малопонятных слов. Слово имеет даже не двойное дно, отдельное слово предстает как система взаимосвязанных смыслов, универсальных для большинства традиционных культур символов, интуитивное понимание которых утрачено в современном мире. Как и в романе «Золотое руно», где находят отражение все значимые эпизоды мифа о путешествии аргонавтов, в повествовании об Иисусе отражены абсолютное большинство евангельских сюжетов. Грейвс рьяно спорит с Евангелием, но не с преданиями. Примечательно, что чудеса объясняются вполне рационально. В одних сценах автор показывает, что всё было не так, как принято полагать. Например, исцеление тещи Петра объясняется тем, что у неё вовсе не было лихорадки. Она сказалась больной, будучи недовольна поведением Петра и Андрея, но услышав ласковые слова Иисуса изменила свое отношение: *По ее причитаниям Иисус понял, что она недовольна не только Петром, но и своей дочерью, приготовившей богатую трапезу, чтобы ублажить Петра и его гостей. Тогда она решила испортить всем настроение, улеглась в постель и притворилась больной. Иисус же прошептал ей вот что: «Матушка, если ты хочешь спастись, прости своего сына, приветствуй гостя и не позорь свою дочь!»* [4].

В других же Грейвс утверждает, что неверно были истолкованы слова Иисуса, подразумевавшие под собой совсем не то, что они означают в повседневной жизни. Так, авторское понимание широко известного сюжета о насыщении толпы пятью хлебами и двумя рыбами раскрыва-

ется в разговоре Иисуса с учениками. Упомянутые числа обретают символический смысл: четыре тысячи человек, которые ушли, означают *четыре тысячи лет, что минули со дня сотворения Адама*, двенадцать корзин – *двенадцать знаков зодиака и двенадцать египетских месяцев, по тридцать дней в каждом*, пять хлебов – *это пять времен года, по семьдесят два дня в каждом, <...> и которые вместе составляют триста шестьдесят дней египетского года*, две рыбы – это Иисус и Моисей, т.е. Иисус насытил толпу духовной пищей, а не продуктами [4]

Разрушение фантастической составляющей мифа в историческом романе вполне распространенный прием. Однако наряду с этим некоторые сцены, которые так же могли бы быть решены в реалистическом ключе, содержат именно фантастический элемент. Испытание Иисуса в пустыне, изгнание бесов Марии Магдалины содержат изображение архетипических образов, символов, духов, как если бы они были реальны. *Один за другим нечистые с неохотой вылетели у нее изо рта. Он назвал их всех по имени и навсегда запретил им забираться к ней внутрь. Первым был Алу-ка, лошак несмысленный, вторым – Зевув, трупная муха, третьим – Аквар-мышь, четвертым – Ата-лев – летучая мышь, пятым – Гинсимет-ящерица, шестым – Арневет-заяц, седьмым и последним – Шафан-кролик. С каждым выдохом она сопротивлялась все меньше и в конце лишь дрожала, опустошенная и обессиленная, не в силах даже закрыть рот* [4]. Понимание этого тоже кроется в особой логике мифологического мышления, где нет границы между фактом и вымыслом, объективным и субъективным, и всё воспринимается как реальное.

Таким образом, очевидно, что романное творчество Роберта Грейвса развивается в сторону мифологизма, от исторического романа в строгом понимании жанра он переходит к историко-мифологическому роману. На первый план выходит не исследование социально-политической обстановки, а культуры и сознания эпохи. «Художественное сознание, воплощаемое в искусстве, в отличие от научного, повседневно-бытового и т.д., оказывается в наибольшей степени гомоморфно природе, структуре, генезису человеческого сознания как такового» [8]. В романе «Золотое руно» борьба с исконным, по мысли автора, культом Белой Богини, представлена как победа патриархата над матриархатом. Роман «Царь Иисус» утверждает путь победы духовного над физическим. Мифотворчество Грейвса базируется как на теоретических изысканиях, так и на интуитивном постижении мифа, стремлении глубинного погружения в миф на сюжетном, образном, смысловом и языковом уровнях, что делает Роберта Грейвса одним из самых сложных и интересных авторов исторического романа XX века. Исследование древних культур позво-

ляет выделить архетипические образы, вечные конфликты. Время создания романов «Золотое руно» и «Царь Иисус» – это период Второй Мировой войны, и оценка Грейвсом развития истории человечества весьма пессимистична. Философский итог его размышлений неутешителен: большинством движут те же низменные страсти, что и тысячи лет назад, и даже те, кто готов посвятить свою жизнь добру, служению людям, вызывают враждебность, а их слова и действия искажаются либо по незнанию, либо в угоду политическим силам.

Список литературы

1. Мишучков А.А. Специфика и функции мифологического сознания.// Альманах «Восток», №7(19), июль 2004 [Электронный ресурс]. – Режим доступа http://www.situation.ru/app/j_art_500.htm (дата обращения 13.03.2015).
2. Грейвс Р. Собрание сочинений в пяти томах. Том 5. Золотое руно/ пер. с англ. Т.Усовой, Г.Усовой. М.: Терра-Книжный клуб, 1998. 448 с. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://royallib.com/read/greyvz_robert/sobranie_sochineniy_v_5_ti_tomah_tom_5_zolotoe_runo.html#0 (дата обращения: 05.04.2015).
3. Перевезенцева А.Ю. География и этнография в романе Роберта Грейвса «Золотое руно» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, № 6(2). Нижний Новгород, 2013. С. 287–291.
4. Грейвс Р. Царь Иисус/ Роберт Грейвс; Пер. с англ. Л.Володарской; Послесл. И.Свенцицкой. М.: Терра-Книжный клуб, 2001. 462 с. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://royallib.com/read/greyvz_robert/tsar_iisus.html#0 (дата обращения: 05.04.2015).
5. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М.: Мысль, 2001. 558 с.
6. Барт, Р. Основы семиологии // Структурализм: «за» и «против». Сборник статей / Пер. с англ., франц. нем., чешского, польского и болгарского языков. Под ред. Е.Я.Басина и М.Я. Полякова. М.: Прогресс, 1975. 469 с.
7. Hoffman, Daniel. Barbarous Knowledge: Myth in the Poetry of Yeats, Graves, and Muir. New York: Oxford University Press, 1967, 266 pp.
8. Ибатуллина Г.М. О смыслопорождающей роли рефлексии в контекстах литературы и культуры // Гуманитарные научные исследования. 2013. № 10 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://human.snauka.ru/2013/10/3963> (дата обращения: 05.11.2014).
9. Грейвс Р. Белая Богиня: Историческая грамматика поэтической мифологии/ пер. с англ. Л.И. Володарской. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. 665 с.
10. Роберт Грейвс, Рафаэль Пагай. Иудейские мифы: книга Бытия. / пер. с англ. Л.И.Володарской. М.: АСТ, 2008. 493 с.
11. Mehoke, James S. Robert Graves: Peace-weaver. The Hague: Mouton, 1975. 167 pp.
12. Vickery, John B. Robert Graves and the White Goddess. Lincoln: University of Nebraska Press, 1972. 139 pp.

EVOLUTION OF MYTH-MAKING OEUVRE IN NOVELS OF RODERT GRAVES “THE GOLDEN FLEECE” AND “KING JESUS”

A. Yu. Perevezentseva

The aim of this article is to analyze the evolution of myth-making oeuvre of Robert Graves, an English writer and scientist, the development of authorial concept of universal myth prevailing in the forties of the XX century. For this purpose the biographical, culture-historical, structural-descriptive, historical-genetic methods of study were used. The groundwork of the historical and mythological novel “The Golden Fleece” written by Robert Graves is based on Ancient Greece mythological cycle about the navigation of Argonauts. The theoretical research of multiple mythological plots gave the author strong conviction in ubiquitous expansion of the White Goddess cult and the main idea of the novel was to depict the replacement of female deity by male deity, matriarchal society by patriarchy. The plot of the novel “King Jesus” is based on Books of the Old and New Covenant legends. Graves seeks to understand and reflect the depth of mythological consciousness on every level of narration. Comparative analysis of the novels “The Golden Fleece” and “King Jesus” makes it possible to make a conclusion about author’s complex understanding of mythological concepts and his tendency to reconstruct the specific nature of myth structure in a comprehensively artistic way.

Keywords: the English literature of the twentieth century, historical novel, authors myth.

5.8. ОППОЗИЦИЯ «ВОСТОК-ЗАПАД» В ТРАВЕЛОГАХ АЛЬМЫ КАРЛИН

© *А.Г. Бодрова*

В разделе представлен анализ травелогов немецкоязычной писательницы Альмы Карлин, в частности бинарной оппозиции «Восток–Запад», в рамках которой путешественница воспринимает многие «другие» страны и народы. Используются интертекстуальный, компаративистский (в частности имагологический) методы, а также историко-культурный подход. В результате исследования была выявлена связь цивилизационной дихотомии «Восток–Запад» с расовой оппозицией «небелый–белый», которые восходят к категории «я–другой». В ходе анализа были сделаны следующие выводы: в силу культурно-исторических причин Карлин, обладая гибридной национальной идентичностью, осознала избыток национальных границ. Поэтому для самоидентификации писательница использовала гиперонимическую (по сравнению с нациями) категорию «Восток–Запад», с помощью которой она упорядочивает свой нарратив о путеше-

ствиях, а также на фоне восточного «другого» выстраивает собственную западную идентичность.

Ключевые слова: путешествие, травелог, ориентализм, Восток, Запад, национальные конструкторы, Альма Карлин.

Немецкоязычная писательница словенского происхождения Альма Максимилиана Карлин (1889–1950) нередко обращалась к другим нациям, странам и цивилизациям. «Встречу с другим» можно считать основной темой ее произведений. Особое и значительное место в ее творчестве занимают травелоги (данный термин уже прочно вошел в литературоведческий обиход, что демонстрируют, например, монография [1] и докторская диссертация Е. Р. Пономарева [2]). С ранней молодости будущая писательница с энтузиазмом изучала иностранные языки, интересовалась неевропейскими культурами и мечтала о путешествиях. Карлин, желая как можно больше увидеть и узнать, много лет провела вдали от родного города Целье (он до 1918 г. входил в состав Австро-Венгрии, затем Королевства сербов, хорватов и словенцев, с 1929 г. – Югославии, а ныне относится к Словении). Она 4 года прожила в Лондоне, во время Первой мировой войны находилась в разных странах Скандинавии, а в 1919 г. отправилась в восьмилетнее путешествие в паспортом гражданки Королевства СХС. Карлин еще в самом начале своего пути хотела посетить Японию, но в силу разных обстоятельств ей пришлось поменять планы и поехать в Южную Америку. Побывав в Перу, Панаме, Гондурасе, Мексике, США, на Гавайях и в других странах, в 1922 г. писательница, наконец, оказалась на Дальнем Востоке, в Японии. Позже Карлин посетит другие азиатские страны: Китай, Корею, Тайвань (1923–1924), в 1926 – Сингапур, в 1927 – Малайзию, Тайланд и, наконец, – Индию, а также Бирму и Пакистан, которые тогда входили в состав британской Индии.

Тексты Карлин насыщены этнографическими и антропологическими описаниями быта, внешнего вида, одежды, обычаев, обрядов представителей других наций. Она нередко сравнивает одни народы с другими. Например, японцев она называет *ангельской нацией*: *Если называть какой-нибудь народ ангелами, то для меня это японцы* [3, с. 196].

Китайцы ей представляются более грубыми и невоспитанными: *Я простилась с японской вежливостью и оказалась среди неотесанных балбесов в Мукдене (Шеньян – А.Б.). Наверно, к китайцам можно привыкнуть. Вероятно. Мне, во всяком случае, шести месяцев в Китае было для этого недостаточно* [3, с. 224].

А оказавшись в Корее (стоит отметить, что в то время немногие путешественники посещали эту страну), Карлин обращает внимание на печальные глаза местных жителей, в которых она видит печать несвободной нации: *Все несвободные народы – Корея сейчас под японской властью – имеют во взгляде такую особую тоску* [3, с. 218].

Во время путешествия по колониям Карлин, помимо местных жителей, встречает и англичан, немцев, французов, американцев, русских, хорватов, евреев и так далее. Почти к каждому народу она формирует свое отношение: лучше всего она чувствует себя с англичанами.

По мнению Юлии Кристевой, в «другом/чужом» мы видим «скрытое лицо нашей идентичности» [4, с. 9]. Бесспорно, путешественники, знакомясь с другими народами, познают себя, на фоне «другого» пытаются постичь свою идентичность. Именно поэтому жанр травелога во многом близок автобиографии, истории становления личности (см. определение жанра автобиографии в работе Ф. Лежена [5, с. 138]). В травелогах Карлин можно увидеть много автобиографического – во время путешествия происходит ее становление как личности, конструируется биография. Именно этот опыт позволяет ей стать не только путешественницей, но и писательницей, посвятившей свои тексты экзотическим для европейцев странам. В путешествии Карлин продолжает поиск своей идентичности, в частности национальной, что является в ее случае во многом проблематичным. Родившись в словенских землях, входивших в состав Австро-Венгрии, в семье офицера и учительницы, говоривших со своей дочерью на немецком языке, Альма после распада Империи поняла, что у нее *нет никакой родины – не считая политической по паспорту*. [6, с. 300] (Она стала гражданкой Королевства сербов, хорватов и словенцев). Именно случай Карлин позволяет считать категорию нации во многом условной, конструктом и говорить о гибридном характере национальной идентичности (более подробно об этом: [7]). Возможно, в силу национальной гибридности Карлин нередко во время путешествий соотносит себя не с нацией, а с белой расой и с так называемым Западом. На фоне представителей желтой расы писательница чувствует свое превосходство. Это проявляется, например, при обращении к гендерной проблематике. Так, многие страницы травелогов Карлин посвящены положению женщин (как Запада, так и Востока), она пишет, с какими трудностями женщина сталкивается во время путешествия – не случайно ее произведения имеют подзаголовок «трагедия одной женщины» (о гендерном аспекте ее творчества см. [8]). Принадлежность к белой расе становится для Карлин утешением: *Если уж мне пришлось быть жен-*

щиной, то, слава богу, что я была белой. Вероятно, в жизни надо быть благодарным за маленькие милости [6, с. 273].

Таким образом, Карлин (помимо национальных конструкторов и оппозиций) прибегает к более масштабным категориям – расовым оппозициям и дихотомии «Восток – Запад».

Интерес писательницы к Востоку во многом связан с ее увлечением теософией. Известно, что еще живя в Лондоне, Карлин познакомилась с этим учением, также была членом теософского общества (в архиве Национальной библиотеки города Люблина сохранилось ее удостоверение) [9, с. 62–63]. После возвращения из кругосветного путешествия Карлин помимо травелогов и художественных текстов об экзотических странах писала книги с теософской проблематикой: например, «Изолантис: роман о погружении материка под воду» (*Isolanthis: Roman vom Sinken eines Erdteils*, 1936) и «Синий месяц» (*Der blaue Mond*, 1938). Следы теософских поисков содержатся и в ее травелогах. Как теософ она интересуется связью всех культур, эпох и цивилизаций. По этой причине она особое внимание уделяет обрядам, культурам и религиям.

Увлечение Альмы Карлин Востоком также было обусловлено тенденциями времени, ее травелоги избивают клише и стереотипами, восходящими к уже существующим дискурсам о Востоке. Изучение связи травелогов Карлин с дискурсивными практиками ее времени может стать темой отдельного исследования. Часто писательница, в духе ориентализма в его понимании Эдвардом Саидом [10], обращается к Востоку как к единой системе, к которой причисляет многие народы и сводит многие явления, встречающиеся в азиатских странах.

Например, грязь, нечистоплотность, отсутствие удобств Карлин объясняет принадлежностью к Востоку. Так, одна ее знакомая поведала, что однажды застала слугу, плевавшего на бокалы и затем вытиравшего их ночной рубашкой своего господина. *Таков Восток!* [6, с. 271] – комментирует Карлин.

Если национальная идентичность Альмы Карлин представляется спорной даже для нее самой, то принадлежность к западной цивилизации не вызывает у писательницы сомнений. Именно сквозь призму западной культуры она воспринимает увиденное. В травелогах Карлин часто встречаются не только имя Киплинга, но и цитаты из его произведений. Например, рассказывая об увиденном в Японии гигантском Будде Камакуре, Карлин приводит стихотворение Киплинга «Будда Камакура».

В индийской части травелога, писательница вновь неоднократно обращается к Киплингу. Приехав в Лахор, который писатель, по словам

Карлин, назвал *городом плодородных ночей* [6, с. 327], она утверждает, что здесь родился английский поэт (на самом деле, Киплинг родился в Бомбее, а Карлин приводит неверные сведения). Поэзия Киплинга вдохновляет писательницу посетить Мандалай, место известное многочисленными храмами и пагодами. Карлин вспоминает его ностальгическое стихотворение «По дороге в Мандалай» (1892), в котором фигурирует британский солдат, переживший войну в Бирме. Можно сказать, что Карлин путешествует как представительница Запада и охотно пользуется опытом предшественников.

Несмотря на неприятие многих сторон жизни в азиатских странах, писательница с большой симпатией относится к Востоку с его, по мнению Карлин, духовностью и склонностью к созерцанию – именно этих качеств недостает материальному Западу: *Деятельный Запад, как ребенок, радуется своей физической силе, в то время как мыслящий, самоуглубленный Восток ищет силу в духе, для которого тело является только сосудом, исключительно средством и способом выражения* [3, с. 188].

Вместе с тем Альма Карлин нередко размышляет о несовместимости рас, говорит о пропасти между цивилизациями. Граница между Востоком и Западом, по ее словам, непреодолима: *Я много узнала и благодаря этому приблизилась к душе Японии настолько, насколько это только возможно для жителя Запада; барьер никому не перепрыгнуть* [3, с. 196]. В текстах Карлин очевидно двойственное отношение к Востоку – живой интерес и отвержение. Так, она рассказывает о поездке в Дели на поезде. В вагон, в котором сидела писательница, вошли четыре мусульманки в паранджах, и, оказавшись в закрытом женском купе, они открыли свои лица, после чего Альма, пришедшая в ужас от непривлекательности дам, позволила себе высказать в их адрес ироническое замечание: *Я подумала, что их добродетель была бы в большей сохранности, если бы они показали лица* [3, с. 324]. В другом месте текста Карлин высмеивает количество украшений на индийских женщинах и удивляется тому, как они вообще могут передвигаться. Писательницу раздражают непривычные запахи – в данном случае можно говорить о физиологическом неприятии «другого». В уже упомянутой сцене в женском купе затрагивается данная проблема: местные женщины, открыв лица, принялись есть: *...так что вскоре все купе запахло чудными духами их платьев, медом, пряностями выпечки и один Бог знает, чем еще* [3, с. 324]. Примечательно, что в данном случае речь идет именно о непреодолимом различии Востока и Запада, а не об отрицании Востока.

Карлин признает, что эти восточные женщины совсем не плохие, возможно, они даже лучше чем она сама, но, по ее мнению, представительницы Запада предпочли бы общество ее, а не этих восточных женщин. И в данном случае писательница подкрепляет свои рассуждения строфой из баллады Киплинга: *Запад есть Запад, Восток есть Восток и они не могут встретиться* [6, с. 324] *Уже наши носы, находящиеся друг напротив друга, становятся причиной взаимного отторжения, потому что мы воняем также сильно в их восприятии, как и они в нашем – все иллюзии в сторону! Под конец мне стало плохо от их гаремных запахов* [6, с. 324].

Гуляя по улочкам Пекина, писательница улавливает *волишебную смесь запахов и вони, которую невозможно забыть*, и именует ее *запахом Востока* [3, с. 230]. Многое необычное, экзотическое, увиденное писательницей во время ее путешествия, она относит к Востоку. *Жизнь Востока* она характеризует как *странную, чужую и всегда новую* [6, с. 279].

Путешествие Альмы Карлин неразрывно связано с ее личным опытом, опытом общения с представителями так называемого Востока. С одной стороны, она ищет контакт с «другим», но в тоже время его боится – на Тайване она влюбилась в японца, от которого она спасается бегством, аргументируя свой поступок несовместимостью рас: *Но мы белые женщины не должны предавать расу. Так нельзя! Это преступление по отношению к себе и к другим. Это никогда, никогда не приведет к счастью* [3, с. 268]. Как известно, Карлин была яркой противницей смешанных браков. Многие страницы ее травелогов посвящены этому вопросу. Такое резкое неприятие представителей «других» рас на физическом уровне, имеет у Карлин биографический характер и связано с ее специфической телесностью (данная тема заслуживает отдельного исследования). Вместе с тем, Карлин пытается найти на Востоке то, чего нет на Западе, говоря языком психоанализа – найти в «другом» неизведанные стороны себя. Если телесность ее пугает, то восточные религия, мистика и особенно обряды кажутся писательнице чрезвычайно привлекательными. Так, в главе *Случай смерти* она рассказывает об отце своего китайского знакомого, который, был в прекрасной форме, но однажды утром почувствовал, что скоро умрет, и попросил позвонить своему сыну, чтобы тот приехал к нему из другого города. Сын приехал к просьбе отца и успел с ним проститься перед смертью. Этот случай настолько поразил Альму Карлин, что она вновь воспекает мудрость Востока на фоне поверхностного Запада: *Восток необычен. На*

нашем ясном, трезвом, очень материалистическом Западе некоторые воззрения оказываются неуместными, некоторые происшествия остаются непонятными; но Восток со своей мистикой может сказать глубинному Я нечто такое, что для меня превосходит все то, что разумный Запад (или как раз непросвещенный?) в этой области обнаруживает [3, с. 244].

Таким образом, дихотомия «Восток – Запад» у Карлин связана с расовой оппозицией «белый – небелый» и восходит к бинарной оппозиции культуры «я–другой». Восток – это «другой/чужой» для Карлин, который ее привлекает и пугает одновременно. Именно на фоне «других» рас и цивилизаций писательница определяет себя как представительницу Запада, при этом Восток становится теневой стороной ее идентичности.

Список литературы

1. Пономарёв Е. Р. Типология советского путешествия: "путешествие на Запад" в литературе межвоенного периода. Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУКИ, 2013. 412 с.
2. Пономарёв Е.Р. Типология советского путешествия: «Путешествие на Запад» в русской литературе 1920–1930-х годов. Автореферат дис. ... д-ра филол. наук. СПб.: Институт русской литературы, 2014. 50 с.
3. Karlin A. M. Einsame Weltreise. Minden in Westfalen-Berlin-Leipzig: Druck und Verlag von Wilhelm Köhler, 1930. 331 S.
4. Kristeva J. Étrangers à nous-mêmes. Paris: Éditions Fayard, 1988. 294 p.
5. Lejeune Ph. Le pacte autobiographique. Paris: ed. Seuil, 1975. 358 p.
6. Karlin A. M. Im Banne der Südsee. Minden in Westfalen-Berlin-Leipzig: Druck und Verlag von Wilhelm Köhler, 1930. 381 S.
7. Бодрова А.Г. Между славянским и германским: проблема национальной идентичности в биографии и творчестве Альмы Карлин // Сегменты идентичности в творчестве зарубежных славянских писателей / Бодрова А. Г., Бразговская Е. Е., Князькова В. С., Котова М. Ю., Раина О. В. и др.; отв. ред. Котова М.Ю. СПб., 2014. С. 49–64.
8. Unter Gender-Aspekten betrachtet: Alma Maximiliane Karlins Reiseberichte // Phänomenologie, Geschichte und Anthropologie des Reisens. Internationales interdisziplinäres Alexander-von-Humboldt-Kolleg in St. Petersburg 16. –19. April 2013. Kiel: Solivagus-Verlag, 2015. S. 160–168.
9. Šmitek Z. Duhovni svetovi Alme Karlin // Almine meje in margine. Celje: Muzej novejše zgodovine, 2009, S.62–71.
10. Саид Э.В. Ориентализм: западные концепции Востока. СПб.: «Русский Мирь», 2006. 636 с.

EAST-WEST DICHOTOMY IN ALMA KARLIN'S TRAVELOGUES

A.G. Bodrova

The purpose of this research study is to examine the travelogues of the German-speaking author Alma Karlin, especially the east-west dichotomy. It constitutes in her books a framework for the reception of many “other” countries and nations. Some methods are used for the study: the intertextual, comparative (including imagological) and the cultural-historical approach. As the analysis result the connection of the civilization dichotomy with the race opposition “white – non-white” was revealed. Such oppositions go up to the categories “own – other”. It may be concluded on the basis of the analysis: Karlin possessed a hybrid national identity and realized in the cultural and historical context of her time the instability of national borders. For this reason the author used the hyperonimical (in comparison with nations) category “West – East” whereby she orders her travel narrative and constructs her own western identity in the face of the eastern “other”.

Keywords: travel, travelogue, orientalism, East, West, national constructs, Alma Karlin.

5.9. РУМЫНСКИЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА Э. ИОНЕСКО КАК ПРЕДТЕЧА ФРАНЦУЗСКОГО

© *A.B. Усачева*

Цель данной работы – рассмотрение румынского периода творчества Эжена Ионеско (1930-е-40-е гг., сборник стихов «Элегии для маленьких существ» и статьи, часть из которых вошла в книгу с названием «Нет», а часть была опубликована позже в двухтомнике «Война со всем миром» и в сборнике «Я») и значения, которое этот период имел для становления писателя как драматурга театра абсурда. В работе использованы методы литературоведческого и компаративистского анализа. Результатом исследования стало подтверждение гипотезы о важной роли первого этапа творчества Ионеско, сделаны выводы о влиянии не только личных обстоятельств, но и культурной среды и эпохи, продуктом которой является писатель и в рамках которой он начинает свой литературный путь.

Ключевые слова: Ионеско, театр абсурда, поэзия, литературная критика, румынская литература, французская литература.

Эжен Ионеско (1909–1994) начал свой творческий путь в Румынии, где с 1927 г. публиковал в различных литературных журналах статьи о литературе. В 1931 г. вышел небольшой сборник стихов его авторства «Элегии для маленьких существ» [1], а в 1934 – критические статьи и

эссе на литературную и околофилософскую тематику, объединенные под общим названием «Нет» [2]. Для румынского искусства длительное время было характерно сильное влияние традиционалистских течений, в начале XX века изображавших крестьянский быт уже в изрядно романтизированном ключе. В противовес им с 1910-х гг. начали появляться смелые авангардистские произведения, яростно отрекавшиеся от опыта предшественников (недаром одним из основателей дадаизма стал румын Тристан Тцара) (подробнее об этом см. [3]). Исследовательница А. Хамдан в работе «Ионеску до Ионеско», в главе с говорящим названием «Эуджен Ионеску [румынский вариант имени писателя – А.У.] и комплексы румынской литературы» ставит проблему «малых литератур». Авторы, стремившиеся преодолеть замкнутость и провинциальность национальной литературы, сталкивались с тем, что их произведения не вызывали особого интереса в своей стране, подавляющее большинство жителей которой были крестьянами, круг читателей ограничивался литературной и окололитературной публикой. Писатели ориентировались на европейского читателя, но оставались для него недоступными в силу незнания языка [4]. Сам Ионеску в то время писал: «Если бы я был французом, я, возможно, был бы гением» [5].

Ионеску не любил и не принимал всерьез свою поэзию, относился к ней весьма иронично. Уже через три года после выхода «Элегий...» писатель утверждал, что стихи, которые он написал в юности, весьма слабые [6, с. 76]. Однако несмотря на все заверения, автора печалил тот факт, что «все журналы» отказывались публиковать его произведения, даже «не осмелившись сказать, что они отвергнуты, потому что непонятны» [6, с. 80].

Из рассуждений о поэзии видно, что именно Ионеску считает достоинствами и недостатками стихов. Они же помогают понять поэтический универсум «Элегий...». Автор хочет видеть, прежде всего, минимализм: «поэзия должна быть простой, бедной, аскетичной», «практически каждая фраза – тривиальной и банальной» [7, с. 198-199], что создает «странное ощущение грустной мелодии. Она, словно ручей, течет между строк...» [7, с. 130] – и простоту: «Настоящая поэзия должна облачаться в слова <...> как можно более невыразительные и, по возможности, бесцветные», «избыток экспрессии и цвета <...> оставляет у меня впечатление чрезмерного шика» [7, с. 198-199]. Однако выше всего писатель ценит детскую наивность: «грусть детей, которые страдают» [8, с. 162]. Эта «детскость» присуща и «Элегиям...», но в несколько трансформированном виде – как маска тревожной и скептически настроенной

души. Частый символ румынского периода творчества – образ «бедных кукол, забытых, запыленных» [8, с. 158]. *Люди-куклы поют молчаливую молитву* («Страна из картона и ваты»); *Что у тебя болит, кукла из глины, из слёз и из света?* («Обряд»); *На прошлый Новый Год подаренная кукла/ теперь лежит, забытая, в углу, / Из глаз ее стеклянных слезы льются...* («Кукла») [1]. Автор высказывает идею, которая будет свойственна и его дальнейшему творчеству, – превращения людей в куклы, миниатюризации человечества.

Символ куклы у Ионеско обнаруживает полисемию значений. С одной стороны, это образ ребенка, детства, с другой – человека-марионетки, лилипута (*Жил-был / карлик / был он глуп / и шепелявил – «Баллада»* [1]). В свою очередь, идея «лилипутства» помогает сделать видимой более глубокую проблему – незначительности человека. Несколько позже, в сборнике «Нет», Ионеско напишет: «Ничто не имеет смысла, поскольку мы не важны» [2, с. 200], и эту фразу можно назвать ядром его философии. Быть марионеткой, по мнению писателя, единственный удел человека, который только и может, что совершать невнятные движения, подобно сломанной игрушке: *Живу я так, подвешенный на ниточках, и смешной, и грустный, болтаясь вправо-влево, вперед-назад* [2, с. 98]. С другой стороны, если есть марионетка, то существует и кукольник, который ею управляет. Так универсум Ионеско распадается на два мира: здешний, являющийся закрытой коробкой (*Небо подобно сети, / не позволяющей мне уйти* [1]), и другой, мир сильных, который отвергает писателя, вызывая у него чувство одиночества: *Мы покинуты ими. Мы их марионетки* [6, с. 38]. Они – неизвестное и непознаваемое. Устремляя свой взор в другой мир, человек-марионетка может увидеть нити, которые его держат, но изменить ситуацию он не в силах: *Я сдаюсь, я вручаю себя тем, наверху* [6, с. 38]. Эта же мысль проводится в сборнике «Нет»: *Я не могу ходить, не могу летать, так как земля держит меня с помощью так называемого закона гравитации* [2, с. 200]. Отсюда чувство бесполезности всего («ничто ничего не стоит» [2, с. 68]), в том числе, литературы: *Бог либо существует, либо нет. Если Бог есть, не имеет никакого смысла заниматься литературой. Если Бога нет, опять же не имеет никакого смысла заниматься литературой* [2, с. 200]. Человек, каким его представляет себе Ионеско, – маленький по сравнению с громадным кукольником. Крохотному и беспомощному, ему не остается ничего другого, кроме как, сохраняя «метафизическую усмешку», смириться с этим потешным состоянием – быть человеком [2, с. 203–204].

Таким образом, уже в ранних произведениях Ионеско отчетливо просматривается идея абсурдности существования. Ведь что такое абсурд? В первую очередь, это отсутствие какого-то смыслообразующего центра. Весь универсум человеческого бытия предстает, по выражению Р. Барта, «разладившейся системой». И лирический герой, а вместе с ним автор, пытается этот центр разыскать. К абсурду писатели начинают обращаться в то время, когда современные им духовные ценности обнаруживают свою несостоятельность, когда становится очевидным, что с помощью прежних формул уже невозможно адекватно описать окружающую реальность. Ионеско начал свой литературный путь между двумя войнами, что и находит отражение в его ранних произведениях. *Земля уходит у меня из-под ног, когда я вижу, что другие так же слабы и напуганы, как и я. Мы – простодушные дети, покинутые в этом мире... Мы играем в куклы возле пропасти... Мой крик слаб, как вздох. Не остается ничего другого, кроме как закрывать глаза. И создавать литературную критику. Встретить смерть, повернувшись к ней спиной, создавая литературную критику* [2, с. 58–59].

Сборник «Нет» можно считать вехой в творчестве писателя, так как в нем окончательно оформилась эстетико-философская концепция Ионеско. Однако многие принципы, отразившиеся в сборнике, были высказаны немного раньше, в статьях, например, «Об объективной дискуссии» (1931). Автор пишет: «Спорить – значит не искать, а отрицать или утверждать. Спорить – значит выражать себя» [7, с. 21]. И действительно, книга стала не критическим исследованием, а дискуссией, в которой Ионеско выберет отрицание. Дискуссией в смысле, определенном писателем, – проекцией себя, так как, говорит он в той же статье, «кристалл идей никогда не бывает прозрачным, он окрашен эмоциями» [7, с. 20]. Именно по причине того, что это в первую очередь спор, обсуждение, сборник «Нет» по своей структуре неоднороден. Статьи о румынской литературе перемежаются в книге с дневниковыми записями, заметками для себя, с теми первыми формулировками, которые впоследствии станут основой его жизненной и творческой философии. То, что в 1984 г. писатель решил перевести на французский записки двадцатипятилетнего филолога, свидетельствует о роли, которую он отводил им в своей судьбе. В «Нет» впервые обозначается художественный принцип, на котором будут основаны все будущие произведения Ионеско, – принцип литературного монтажа, мозаики высказываний, рассуждений, воспоминаний. Но главное, в нем проявляется то, что делает Ионеско отличным от многих современных ему литераторов, – манера задавать

вопросы самому себе и сомневаться даже в том, что обычно не вызывает сомнений. Эта же привычка, возможно, повлияла на то, что Ионеско стал одним из немногих бухарестских литераторов так называемого «поколения 27 года», не подпавших под влияние ультраправых идей философа Нае Ионеску [9].

Противоречивость – главный принцип функционирования механизма произведений Ионеско. Аристотель и его логика становятся предметом постоянных насмешек, начиная со сборника «Нет». В главе «Интермеццо № 1» есть такой отрывок: *Открываю рот: ‘а’ – и удивляюсь, ‘рис’ – и хочется смеяться, ‘то’ – и фыркаю от смеха, ‘те’ – и широко открываю глаза, и, наконец, исключительно по моему желанию, – ‘ль’.* Получилось: *А-рис-то-тель. А если я произносил ‘О-бо-бо’ или ‘О-би-би’, не выходило ничего: я этого не хотел с самого начала* [2, с. 139]. В пьесах можно найти то же зубоскальство, от комичных утверждений в «Лысой певичке» (например, знаменитые рассуждения о звонке в дверь: *каждый раз, когда звонят в дверь, там кто-то есть; опыт показывает, что, когда звонят в дверь, там никогда никого нет* [10, с. 35]) и «Уроке» (*Вывод: искусство произнесения звуков требует долгих лет обучения* [11, с. 35]) до извращенных силлогизмов Логика в «Носороге» (*Все кошки смертны. Сократ смертен. Следовательно, Сократ – кошка* [10, с. 14]).

В этом же сборнике впервые появляется идея о затрудненной коммуникации из-за невозможности услышать и понять друг друга. Визит к писателю Камилу Петреску, описанный в главе «Литературный анекдот, или Много шума из ничего» [2, с. 88–111], – одна из самых показательных сцен в «Нет». Встревоженный возможностью публикации негативного отзыва о своем романе, Петреску зовет Ионеско к себе в гости. *Он принял меня с жалостливым видом... словно ребенок, у которого сломали игрушку* [2, с. 97]. Герои поменялись ролями: взрослый (Петреску) инфантилен, а юнец (Ионеско) – зрелый. Автор шутливо-патетическим тоном пишет об озарении, которое снизошло на него, когда он увидел слезы Петреску: *При виде грусти этого человека я понял всю опасную глупость своей затеи* [2, с. 99]. Вся эта сцена от начала и до конца – великолепный пример диалога глухих. Петреску любой ценой пытается изменить мнение Ионеско о романе, прибегает даже к угрозам. Он принимает все слишком всерьез и, по мере развития спора, становится злее и злее, так как не терпеть не может проигрывать. Ионеско же с самого начала воспринимает ситуацию как игру. То же нарушение коммуникации мы увидим позднее в драматургии. Где-то оно будет буквальным,

как слова, распавшиеся на звуки в «Лысой певиче», где-то символическим, как зубная боль Ученицы в «Уроке», а где-то физической невозможностью взаимодействия, как при превращении людей в носорогов в одноименной пьесе.

Кульминацией является момент, когда романист рвет свою рукопись перед Ионеско. Возможно, принесение рукописи в жертву должно было успокоить Петреску, но все происходит не так. «Палач» и «жертва» внезапно меняются ролями (*Такое впечатление, что я уже хотел уничтожить свою статью* [2, с. 103]). Только что романист был «бледный, сгорбившийся», а теперь он *выглядит гордым, снисходительным, улыбается всепрощающей улыбкой* [Там же]. У Ионеско остался осадок от этой сцены (*Я был обманут. Я переписал эссе* [2, с. 104]). Здесь можно вспомнить пьесу «Жертвы долга», в ходе которой герои также меняются ролями, например, Николай Вто-Рой, убивший Полицейского и тут же продолживший дело убитого: *выяснить, как пишется Мало – с одним 'эль' или Малло – с двумя* [11, с. 96], – и жена Шуберга Мадлен, превращающаяся то в старуху, то в юную девушку. Или тот же «Урок», где по ходу действия Ученица все слабеет, а Учитель, представший сначала неуверенным и несколько суетливым, набирает силу и начинает говорить с все большим напором. Другая сторона той же темы – взаимозаменяемость персонажей, которую можно обнаружить и в «Лысой певиче», и в «Этюде на четверых», и в других произведениях.

О противопоставлении жизни и искусства – тема, которую Ионеско будет развивать на протяжении всей своей жизни, критикуя реалистичный театр, – также впервые говорится в сборнике «Нет». В рамках этого диалога писатель поднимает вопрос о соотношении существенного и несущественного в литературе. Ионеско утверждает, что основной ошибкой, например, романиста является уверенность в своей способности отделить «зерна от плевел». И он начинает отбирать существенное, «балласт оставляя за бортом». Результат же получается неожиданным: роман теряет «сок и жизнь» [2, 188]. По какому праву, согласно каким критериям писатель определяет поворотные моменты в судьбе героя и описывает только их? Чем занимается персонаж, – спрашивает себя Ионеско, – в то время, когда он больше не персонаж? Что он делает, когда «забыт» автором? Равновесие существенного и несущественного Ионеско считает единственно верным решением. Сам он исполняет это в своем обычном стиле – в виде шаржа. Негативно относясь к «авторской выдумке», писатель отдает предпочтение всему «живому», даже если это банально или вызывающе: он хочет видеть «как отец... храпит

или ковыряется в зубах». Ионеско также признается в «Нет», что хотел бы написать (если хватит таланта!) роман, главной проблемой которого будет: «Как пьет свой кофе герой?» [2, с. 190-191]. Ссылаясь на то, что он «понял суть», романист (Ионеско употребляет это слово в обобщающем смысле) допускает ошибку, механически применяя принцип соблюдения причинно-следственных связей. Одержимый навязчивой идеей отобразить существенное, он «перескакивает» через все, что не считает серьезным, правильным, драматичным. Ионеско тоже будет «перескакивать», но с противоположной целью – зафиксировать все то, чего избегает романист: чета Смит появляется только в ситуациях, когда они беседуют о погоде или рассуждают о человеке, который звонит в дверь. Ионеско хотел бы, чтобы все романисты «понимали это пустое пространство» [2, 190] и не уделяли столько внимания логической последовательности событий. Все советы гипотетическому романисту, прозвучавшие в сборнике «Нет», писатель воплотит в своей драматургии. «Пустое пространство» можно наблюдать во многих пьесах, но появление его служит разным целям. Если в «Лысой певице» или «Этюде на четверых» эта пустота – способ характеристики человека и бытия, то в «Стульях» она становится главным действующим лицом, субъектом пьесы.

Таким образом, анализируя произведения румынского периода, можно обнаружить два пути восприятия писателем опыта первого этапа своего творчества: развитие идей и образов, родившихся в поэзии и воплощение основных концептов, выработанных в критических статьях. Идея абсурдности существования из смутно ощущаемой становится главной темой пьес и публицистики писателя. Однако Ионеско не борется с ней, как это пытались делать Ж.-П. Сартр и А. Камю, а просто констатирует и подтверждает. И смеется над ней.

Список литературы

1. Ionescu E. Elegii pentru ființe mici. București, 1990. 30 p. (см. также на сайте <http://www.scritub.com/literatura-romana/poezii/eugen-ionescu-elegii-pentru-fi16464620.php>).
2. Ionescu E. Nu, București, 1991. 224 p.
3. Калининчук Е.В. Поэтика абсурда в румынском литературном модернизме первой трети XX века, диссертация на соискание ученой степени к.ф.н. М., 1999. С. 20-24.
4. Hamdan A. Ionescu înainte de Ionesco. București, 1998. P. 22-33.
5. Scarlat A. Numele tatălui și renegarea. [Электронный ресурс].– Режим доступа: <http://www.jurnalul.ro/stire-editie-de-colectie/numele-tatalui-si-renegarea-12788.html> (дата обращения 11.11.2015).

6. Ionescu E. Eu. Cluj, 1990. 239 p.
7. Ionescu E. Război cu toată lumea. Vol I. București, 1992. 324 p.
8. Ionescu E. Război cu toată lumea. Vol II. București, 1992. 304 p.
9. Усачева А.В. Marta Petreu. Ionescu în țara tatălui. Busurești, 2012 (рецензия) / Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. № 1. 2015. С. 220-221.
10. Ионеско Э. Носорог. СПб, 1999. 603 с.
11. Ионеско Э. Между жизнью и сновидением. СПб, 1999. 464 с.

THE ROMANIAN PERIOD AS THE FOUNDATION OF IONESCO'S FRENCH WORKS

A. V. Usacheva

The purpose of this article is to analyze the Romanian period of Ionesco's works (years 1930-1940, the collection of poems "Elegies for small beings" and articles, some of which were included in the book titled "No", and the part was published later in two volumes "The war with the whole world" and in the book called "F") and the value that this period was for the writer's formation as an absurdist playwright. We used the methods of literary and comparative analysis. The result of the study was the confirmation of the hypothesis about the importance of the first period of Ionesco's work, conclusions about the impact of not only personal circumstances but also cultural backgrounds and epoch, the product of which a writer is.

Keywords: Ionesco, theater of the absurd, poetry, literary critique, Romanian literature, French literature.

5.10. АРТУРО ПЕРЕС-РЕВЕРТЕ: ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ И МАНЕРА ПОВЕСТВОВАНИЯ В РОМАНЕ «КОЖА ДЛЯ БАРАБАНА»

© *С.Н. Филюшкина*

Опираясь на историко-литературный подход, на теорию автора и повествовательных форм, мы предпринимаем попытку рассмотреть в романе А. Перес-Реверте сложное сочетание традиционного детектива и психологического аспекта действия. Герой произведения – посланец Святого Престола Лоренсо Куарт, призванный проникнуть в суть борьбы вокруг старинного храма в Севилье, сталкивается прежде всего с тайнами индивидуальных человеческих душ и сам в процессе расследования меняется: из выполняющего приказ солдата он вырастает в самостоятельную действующую, тонко чувствующую личность, земного человека. В художественном плане этим целям автора служит особая манера повествования, при которой субъектом сознания, постигающего мир, вы-

стует сам Куарт, вытесняя во многих сценах всеведующего автора-повествователя.

Ключевые слова: деталь-примета, тайна, мир души, из перспективы героя, вера, солдат, человек.

Отличительной чертой детективов испанского писателя Артуро Перес-Реверте, справедливо называемых философскими, интеллектуальными, является не просто раскрытие тайны преступного действия и его субъекта. На первый план выступает тайна психологического характера: у одних персонажей – выявление их скрытой сущности, у других – процесс их внутреннего изменения по мере развития детективной фабулы. Впрочем, обе тенденции могут сложным образом переплетаться.

Ярким примером, на наш взгляд, служит одно из лучших произведений писателя «Кожа для барабана» (1995). Мотив тайны, определяющий завязку детективной интриги, возникает уже в начале первой главы, когда читатель узнает о проникновении некоего дерзкого хакера в компьютер самого Римского Папы. Из дальнейших переговоров встревоженных высокопоставленных священнослужителей нам становится известным текст послания, обращенного к Святому Отцу, которого просят спасти от «менял» насчитывающую три века небольшую церковь в Севилье: чтобы защитить себя от врагов, стремящихся ее снести, она вынуждена, говорится в послании, убивать их. Как выясняется далее, в этом храме Пресвятой Богородицы, слезами орошенной, действительно, уже случились две смерти, хотя и объяснимые ветхостью здания, но все же очень подозрительные.

Разобраться в происходящем, а главное, найти дерзкого хакера, получившего в Риме имя «Вечерня», в Севилью посылают сотрудника ИВД – так называемого Института Внешних Дел – довольно молодого, но опытного священнослужителя Лоренсо Куарта. В последний день его пребывания в Севилье в церкви происходит третья смерть, уже явно похожая на убийство, тем более что возникает конкретный подозреваемый.

Вспомним о трех основных составляющих детектива (которые впервые в 1841 г. в рассказе «Убийство на улице Морг» свел воедино Эдгар Алан По, ставший таким образом основателем жанра). Это особый вид конфликта как столкновения персонажей (и читателя) с **результатами** разрушительного действия, субъект которого, причины и обстоятельства неизвестны; это особый тип героя – «героя-сыщика», чьи действия, а главное, целенаправленный мыслительный процесс определяют движущее начало сюжета; и непосредственно сам сюжет, складывающийся

из деталей-«улик» – подбрасываемых автором **информирующих** деталей, глубоко продуманное введение которых и осмысление их «героем-сыщиком» приводит к разгадке тайны [см. 1].

В «Коже для барабана» налицо традиционный **детективный план**: кроме **тайны хакера**, проникшего в компьютер Папы, возникают и другие. Это **тайна** третьего убийства – беспринципного, наглого журналиста Бонафе, обнаружившего на свою беду **тайну** драгоценных камней, украшавших образ Девы Марии в севильском храме. Привезенные в конце девятнадцатого века из Латинской Америки двадцать жемчужин как дар капитана Ксалока своей возлюбленной Карлотте и как своеобразный выкуп ее у надменной аристократической семьи, противящейся соединению влюбленных, сто лет спустя – ко времени действия романа – оказались замененными подделкой.

Наряду с подобной характерной для любого детектива внешней интригой в романе разрабатывается обширный психологический план, связанный с теми чувствами, которые посланец Рима Лоренсо Куарт ощущает сам и открывает в душах людей, встретившихся ему.

События в произведении Перес-Реверте излагаются от третьего лица, и по большей части мы имеем дело с классическим вариантом автора-повествователя, осведомленного в равной мере и о поведении того или иного персонажа, и одновременно о его внутренних реакциях, соответствующих или противоречащих его жестам и словам. Сделанная оговорка «по большей части» для нас принципиально важна и касается она фигуры Лоренсо Куарта, об особой повествовательной функции которой мы позволим себе сказать ниже.

Сейчас же подчеркнем, что именно с позиций всезнающего автора изображены те, кого неизвестный хакер в обращении к Папе называет «менялами». Это представители влиятельных кругов в Севилье: архиепископ Корво и уходящий в отставку, но уже сыгравший нужную роль местный мэр Альмансор, и прежде всего – удачливый бизнесмен, вице-президент крупного банка Пенчо Гавира, надеющийся вскоре возглавить этот банк. Все они, вслух манипулируя разумными доводами, но проводя тайные интриги, стремятся разрушить старинную церковь, которая стоит в центре города, занимая очень дорогой кусок земли; в разделии большой прибыли после сноса храма названные персонажи, откровенно представленные автором как лицемеры и хищники, очень хотели бы поучаствовать.

Наиболее подробно изображен Гавира, с действиями которого связана одна из наиболее острых внешних интриг: исполняя желание своего

«шефа», телохранитель Гавиры Перехиль руками подобранной им «команды» пытается сначала сжечь церковь, а после неудачной попытки распоряжается о похищении настоятеля храма престарелого отца Приамо Ферро, чтобы помешать последнему отслужить еженедельную четверговую мессу.

Дело в том, что наследниками храма Пресвятой Богородицы, слезами орошенной, являются потомки старинного аристократического рода дель Нуэво Экстремо – семидесятилетняя герцогиня Крус Брунер и ее дочь Макарена. Но условием сохранения наследственных прав является требование одного из давних предков семьи проводить каждую неделю посвященную ему мессу, что и возложено в данной ситуации на отца Приамо; с ним, активным защитником церкви, поддерживают дружеские отношения гордящиеся своей знатностью мать и дочь Брунер; на их сторону перешел «посланец» архиепископа молодой викарий Оскар, свой вклад в борьбу за церковь Пресвятой Богородицы, слезами орошенной, вносит и профессиональный архитектор и реставратор Грис Марсала, приехавшая несколько лет назад из Америки. Так определяется в романе наличие двух противостоящих лагерей, в отношениях между которыми предстоит разобраться Лоренсо Куарту.

Как всегда, А. Перес-Реверте предстает замечательным мастером слова: характеристика персонажей, изображение интерьеров, особенно храма Пресвятой Богородицы, городских пейзажей, соединивших в себе архитектуру разных культур, вер и веков – все отличается выразительностью, художественной тонкостью, зримостью. Оставаясь на протяжении всего повествования блестящим мастером детали, автор умело использует ее не только для создания в произведении важнейшего «уровня формы», называемого «предметной изобразительностью произведения» (это и персонажи, и события, и вещный мир, и в целом «все те единичные факты с их подробностями, которые воспроизведены писателем на основании вымысла...» [2, с. 82]). Но в тех ситуациях и сценах, где развитие сюжета направлено на осмысление **таинственных** событий в городе, писатель усиливает **жанровую** специфику детали в детективе, т.е. усугубляет ее **информационную нагрузку** и восприятие подобной «улики» Куартом. Последний все четче начинает проявлять себя как «герой-сыщик», а в повествовательном плане предстает как **субъект сознания**, вытесняя всеведущего автора-демиурга и предоставляя нам только те сведения о происходящем в Севилье, которые сумел уловить его неизбежно ограниченный взгляд, однако при этом все больше раскрывая собственное «я».

Возникшее еще в двадцатом веке сближение повествования от третьего лица с первым Д. В. Затонский, как мы помним, называл «рассказыванием из перспективы героя», «в аспекте психологии индивида» [З. с. 343, 403]. Нечто подобное, может быть, не тождественное, но близкое мы видим во многих сценах с участием Лоренсо Куарта и, прежде всего, при его общении с защитниками церкви, среди которых герой хочет угадать хакера. Но эта задача для него все более активно заслоняется необходимостью **познать своеобразие личности**, а то и **тайну души** у подозреваемых – у представительниц аристократического семейства, у реставратора Грис, которая оказывается монахиней, а главное – у настоятеля церкви Приамо Ферро, поначалу предстающего перед Куартом существом ограниченным, тупым, неряшливым в одежде, грубым и даже в каких-то ситуациях корыстным.

Сцены, посвященные встречам Куарта с отцом Ферро, знакомству с его прошлым, с увлечением священника астрономией, позволяет «герою-сыщику» осознать высокий смысл сделанного «подследственным» нравственного выбора. Перед лицом равнодушных к простому человеку князей церкви и бесконечной Вселенной, хоть и «чистых», но холодных звезд и созвездий (среди которых он так и не нашел Бога) Приамо Ферро познал свое призвание: дать умирающему человеку в момент его причастия – последнего мига на земле – **утешение**. Утешение и уверенность, что он не напрасно жил, что и он, один из тысяч простых, безвестных, обыкновенных, оставил след на земле.

Именно с фигурой отца Ферро, исполняющего эту миссию, во многом связано название романа. Он считает себя кожей для барабана, на котором выбивают славу Господу и вере в него. Но не в ортодоксальном католическом смысле, не в соблюдении ритуалов и правил, а в особой Вере в необходимость сострадания и любви к человеку. Характерно, что и Грис, объясняя свою реставрационную работу в храме Пресвятой Богородицы и протест против его сноса размышляет о поисках веры, которая может быть у каждого своя. Для Грис она стала верностью избранному делу – спасению прекрасного памятника истории и искусства от ударов времени и от происков «менял».

Постепенно познавая душу Приамо Ферро и Грис, горький опыт семейной жизни Макарены, порвавшей с мужем Пенчо Гавирой, Куарт раскрывает перед читателем и самого себя. Смена его психологических реакций на «детали-подсказки» вырастает в развитие и его образа. Ведь в начале романа оценки автора-повествователя и самохарактеристика героя представляют посланца Рима не очень привлекательным.

Куарт обладает *редкой ясностью и трезвостью ума*, сознавая при этом, что *...милосердие и сострадание были не слишком-то свойственны ему* [4, с. 14]. Он предстает солдатом, исполняющим приказания, и дисциплина заменяет ему веру, *...которой у него не было. Весь парадокс <...> состоял в том, что именно отсутствие веры плюс гордыня и неукоснительность, необходимые для поддержания ее, превращали Куарта в великолепного исполнителя своего дела* [4, с. 58]. Будучи священнослужителем, но в глубине души «неверующим», Куарт ощущает себя глубоко одиноким, опираясь только на то, что он исполняет свой долг, что он – это несущий службу солдат. Символическим выражением жизненной позиции героя является периодически возникающий в его воображении образ средневекового рыцаря-храмовника, закованного в кольчугу и в пустыне, под небесами, лишенными Бога, опирающегося только на свой меч.

Формирование личности Куарта, как и источник его «неверия», связаны с сильнейшим переживанием шестилетнего Лоренсо, когда на волноломе, под дождем и ветром, он несколько часов напрасно ждал возвращения из моря своего отца-рыбака. Есть в душе у Куарта и неизбывное чувство вины, поскольку он, как всегда неуклонно выполнявший приказ, сыграл роковую роль в трагической участи вызвавшего неудовольствие Рима бразильского священника Короны, защищавшего интересы бедняков.

Эти «червоточинки» в облике «верного солдата», «человека долга» и определяют эволюцию образа Куарта, происходящую в процессе его расследования, и завершение его ломаной судьбы.

Если в ходе выполнения порученного ему дела римский посланник, как его называют, «охотник за скальпами», проявляет активность, то в отношениях с семьей Брунер, американкой Грис он сам становится объектом неподдельного интереса, своеобразной атаки и даже интриги. Проявляя инициативу, Макарена спешит установить с ним знакомство, приглашает его в рестораны, к себе домой, на прогулки по Севилье. Сначала с помощью подброшенной старой почтовой открытки, а потом подробных рассказов, демонстрации могилы, сундучка с реликвиями Карлотты Брунер Куарта знакомят с романтической историей этой двоюродной бабки Макарены. Годами ожидая вынужденного ее покинуть возлюбленного, переписке с которым мешали ее знатные родители, девушка в конечном итоге лишилась рассудка и даже не узнала Ксалока, когда он, разбогатев, был все же допущен аристократической родней в покои дочери.

Налицо знакомый процесс накопления информирующих деталей, служащий для раскрытия образа Макарены, выросшей в атмосфере этой семейной легенды и даже уверовавшей в то, что она однажды видела Карлотту в окне старинной башни и подплывающую к ней шхуну капитана.

Что касается Куарта, то его нравственно-психологические реакции на услышанное и на увиденное в храме и во дворце семейства Брунер определяют развитие его образа все более четко в одном направлении: из священнослужителя, хоть и не верующего, но верного принятым обетам, из солдата, выполняющего любой приказ, вырастает живой, земной человек. И именно упрямо отстаиваемую человечность под небесами, лишенными Бога, все активнее олицетворяет опирающийся на меч в пустыне рыцарь-храмовник, часто предстающий в воображении героя.

Пробуждающийся в Куарте человек предстает перед нами и в его восхищении красотами архитектурной реликвии, сохранившей на стене прекрасный образ Девы Марии, и в ответном душевном движении при виде внезапной улыбки отца Ферро, и в способности увидеть за уголовно наказуемыми действиями священника (продажа дорогого церковного имущества, подделка жемчужин) не корысть, а стремление найти средства, чтобы помочь беднякам и хотя бы отчасти реставрировать гонимый властями храм. Наконец, в способности, если Макарена скажет ему «Я люблю тебя!», сорвать с себя целлулоидный воротничок священнослужителя... Эмоциональная насыщенность подобных сцен и ситуаций являет нам убедительное мастерство писателя в изображении напряженного внешнего действия и проникновении во внутренний мир Куарта.

Один за другим следуют решительные поступки героя. Чтобы сохранить наследственные права семейства Брунер, он сам служит вместо похищенного отца Ферро еженедельную четверговую мессу; догадываясь, что священник принимает на себя перед законом вину за гибель порочного журналиста, Куарт публично встает перед настоятелем на колени, прося у него благословения как у существа нравственно возвышенного, подлинно святого. А узнав в конце своей миссии, что севильским хакером была семидесятилетняя герцогиня Крус Брунер, посланец Рима не сообщает об этом своему руководству, заявляя, что он так и не раскрыл подлинного имени Вечерни. Хотя именно успешный результат расследования уберег бы Куарта от наказания за «греховные» чувства к Макарене и от ссылки в одну из глухих епархий Латинской Америки.

Подчеркнутая сосредоточенность на Куарте как на субъекте сознания наглядно проявляется в сцене, где герцогиня Брунер в его присутствии публично, через Интернет, оповещает газеты Севильи о тайных хищнических действиях Пенчо Гавиры. Видя в поступке Крус заслуженную месть «менялам», именно Куарт в эти минуты представляет в своем воображении счастливое соединение влюбленных – Карлотты и капитана Ксалока – как торжество подлинных ценностей в мире: *И Куарт испытал абсолютную уверенность в том, что в этот момент призрак Карлотты Брунер улыбается в окне башни, а вверх по реке скользят белые паруса ихуны, наполненные бризом, который каждую ночь долетает сюда с моря* [4, с. 570]. Но именно в связи с таким выводом героя нельзя не ощутить сложности и противоречивости изображаемой ситуации.

Герцогиня мстит бывшему зятю за стремление разрушить церковь Пресвятой Богородицы, слезами орошенной, где похоронены многие поколения ее предков. У Макарены свои счеты с Пенчо Гавирой, по вине которого она навсегда лишилась счастья стать матерью. Но, осмысливая чувства Куарта и выбор, им сделанный, нельзя не ощутить моральной уязвимости героини. Макарена Брунер, как уже говорилось, постоянно ощущает себя последней представительницей древнего аристократического рода, противостоящего «менялам» конца двадцатого века, и ищет в этом основания для своей гордости. Однако Макарена уступает своей двоюродной бабке Карлотте в способности любить, способности оценить чувства Куарта, который понимает, что Макарена сознательно опиралась на дарованные ей женские чары, чтобы привлечь его, «охотника за скальпами», на свою сторону в борьбе за сохранение церкви. Куарт предполагает, что его использовали, но прощает любимую. Характерно, что Макарена так и не предстает перед нами изнутри, субъектом сознания. Автор отказывается показать, **что** реально в глубине души чувствует героиня к посланцу Рима, о ее позиции мы судим только по реакциям Куарта, подавшего страстному порыву.

Но в раскрытии авторского отношения к изображаемой ситуации, хотел этого А. Перес-Реверте или нет, играют роль и так называемые «внесловесные», внесубъектные формы, прежде всего, сюжет и композиция произведения. Об их важной роли, корректирующей субъектную организацию произведения – точку зрения воспринимающего мир героя, в свое время выразительно говорил Б.О. Корман [5, с. 42] (хотя в более поздних своих работах ученый попытался углубить и усложнить свою позицию). В изображении Куарта его сюжетная линия и его субъ-

активное восприятие действительности («рассказывание из перспективы героя», как определял цитируемый выше Д. Затонский) **совпадают**: это развитие образа героя от «солдата», исполнителя приказов, к человеку, способному на самостоятельные поступки, на любовь и самоотречение. По отношению к образу Макарены (которая вызывает сочувствие, но на сюжетном уровне несет и мысль о вырождении рода) авторская позиция до конца не прояснена.

Чего не скажешь, например, о Грис, чье лицо Куарт с трудом угадывает на газетной фотографии, изображающей эту монахиню, нашедшую свою новую веру в обучении детей в деревенской школе в Мексике – на небольшой территории ведущих борьбу с властями партизан. И позволяя нам взглянуть взором Куарта в «светлые, холодные, дерзкие» глаза Грис, автор открывает читателю последнюю тайну: эти глаза увидел в последний раз журналист Бонафе, *прежде чем упал, пораженный гневом Божьим* [4, с. 573].

Так раскрывается опять-таки при участии активной мысли героя последняя тайна в романе Артуро Перес-Реверте «Кожа для барабана».

Список литературы

1. Филюшкина С.Н. Детектив и проблема культурной памяти. Атаки новаций и упрямство жанра. Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2012. 82 с.
2. Хализев В.Е., Романова Г.В. Литературное произведение //Русская словесность. 1994. № 2. С. 80–84.
3. Затонский Д. Искусство романа и XX век. М.: Худож. лит., 1973. 535 с.
4. Перес-Реверте Артуро. Кожа для барабана. М.: ЭКСМО, 2011. 573 с.
5. Образцы изучения художественных произведений в трудах советских литературоведов. Вып. 1. Эпическое произведение / Сост. Б.О. Корман. Ижевск, 1974. 128с.

ARTURO PERES-REVERTE: GENERIC PECULIARITY AND A FORM OF NARRATION IN THE NOVEL "A SKIN FOR A DRUM"

S.N. Filyushkina

The article is based on the historical and literary approach to the work of literature and on the theory of the author and forms of narration. Our aim is to analyze in the novel written by A. Peres-Reverte the complicated combination of the detective plot and psychological aspect of the action. A hero of the novel, an agent of the Holy Throne in Rome, Lorenzo Kuart has to investigate the essence of the fight around the ancient church in Sevil; but first of all he comes into collision with the secrets of human souls and in the process of investigation changes himself. Having been only a soldier who must carry out an order he turns into an independent personality with

intensive feelings, earthly human person. And the narrative form in the novel is devoted to this aim: in many scenes exactly Kuart takes a part of the subject of consciousness and force out the auctorial author as omniscient narrator.

Keywords: the detail as a sign, secret, the world of soul, in the perspective of the hero, belief, soldier, human person.

5.11. О ДАНТЕВСКОЙ АЛЛЮЗИИ В ОБРАЗЕ БЕККЕТОВСКОГО ГЕРОЯ (РОМАН «БОЛЬШЕ ЗАМАХОВ, ЧЕМ УДАРОВ»)

© Л.Ю. Макарова

В разделе рассматривается дантевская аллюзия в образе героя в романе С. Беккета «Больше замахов, чем ударов». Новаторство Беккета проявляется в обращении к предшествующей литературной традиции как способу организации пустоты и распада мира. Беккета привлек эпизод из «Божественной комедии» («Чистилище», IV песнь), в центре которого нерадивый персонаж Белаква. Образ Белаквы «в тени большого валуна» воспринимается Беккетом как литературный архетип нерадивого, но чувствительного к красоте и состраданию маленького героя, который входит в новеллы романа «Больше замахов, чем ударов» в качестве «мифологической» основы образа героя Белаквы Шуа. Аллюзия на поэму Данте обуславливает параллелизм между «Божественной комедией» и произведением Беккета, где мир Дублина представлен как Чистилище. В основу анализа аллюзивного плана в образе беккетовского Белаквы положено сочетание системно-структурного метода, сравнительно-исторического и герменевтического.

Ключевые слова: Сэмюэл Беккет, Данте Алигьери, модернизм, мифологизм XX века, роман в новеллах, аллюзия.

Творческое наследие Данте занимает важное место в формировании художественной концепции Сэмюэла Беккета. Во время студенчества в Тринити Колледж будущий писатель изучал итальянский язык и произведения великого поэта. Интерес к Данте не ослабевал в годы, проведенные во Франции, в парижском колледже Эколь Нормаль и в общении с Джеймсом Джойсом. Дантевские идеи в той или иной степени нашли отражение в произведениях Беккета 1930-х гг., объединяя их в особый период: литературные исследования, работы общестетического характера и первые литературные опыты. В полной мере художественные взгляды молодого писателя воплотились в романе «Больше замахов, чем ударов», завершённом в 1934 году. Через все произведение проходит образ главного героя Белаква Шуа – дублинца, увлеченного

постижением «Божественной комедии» Данте, прогулками по городу и историческим областям Ирландии. Внутренний мир героя, вмещающий в себя различные пласты культуры, образует бесконечное пространство странствий Белаквы. Образ героя Белаквы Шуа становится центром притяжения десяти новелл, «стержнем», на который нанизываются эпизоды. Объединяющее начало, которое несет в себе герой, обусловлено его многомерным прошлым, его «дороманной» историей. Новаторство Беккета, ведущего художественный поиск, проявляется в обращении к предшествующей литературной традиции как способу организации пустоты и распада мира.

Беккета привлек эпизод из «Божественной комедии» («Чистилище», IV песнь), в котором Данте-герой поэмы, ведомый Вергилием, встречает одного из нерадивых, помедливших с покаянием, Белакву. «По словам старинных комментаторов», «Белаква – ленивейший из людей», и поэтому автор Комедии помещает его не собственно в Чистилище, а в первом уступе Предчистилища, где герой должен ожидать своего часа для исповеди и признания в грехах [1, с. 590]. Белаква оказывается среди тех, кто «расположился» в тени огромного валуна, сидит без малейшего движения; герой «объят ленью» и не желает встать для дальнейшего подъема. И голос, который Данте слышит прежде, чем увидит самого ленивого героя, и поза его выражают как будто упадок сил, крайнюю степень усталости, изнеможенности: *Он сидел как бы совсем без сил / Руками он обвил свои колени / И голову меж ними уронил* [2, с. 270]. Глагол «уронил» подчеркивает здесь невероятную тяжесть навалившейся на героя лени, утомившей его. Данте сообщает нам малейшие, тончайшие и незначительные перемены в облике героя, и называет Белакву *родным братом лени*: речь Белаквы неторопливая, с паузами, «вялый слог», как определяет поэт. Герой неспешно и почти незаметно меняет позу, у него утомленный медлительный взгляд: *Он обернулся и, глаза скосив, / Поверх бедра взглянул на нас устало; / он поднял голову чуть-чуть, сказав ...* [2, с. 269] Поза Белаквы становится символом бесконечной лени как проявления «испорченной природы» человека. Неслучайно образ «ленивейшего» Белаквы появляется сразу после разговора Данте и Вергилия, который объясняет Данте устройство Чистилища, подъем по *высокой скалистой стене* [2, с. 269].

*Гора так мудро сложена,
Что поначалу подыматься трудно;
Чем дальше вверх, тем мягче крутизна.
Поэтому, когда легко и чудно*

*Твои шаги начнут тебя нести,
Как по теченью нас уносит судно,
Тогда ты будешь у конца пути.
Там схлынут и усталость, и забота.*

И прежде, чем увидеть Белакву, мы слышим его реплику, добавляющую оценку пути к рассказу Вергилия:

*Чуть он [Вергилий] умолк, вблизи промолвил кто-то:
Пока дойдешь, не раз. Да и не два,
Почувствуешь, что и присест охота* [2, с. 269].

Белаква желает услышать вопросы Данте и ответы Вергилия, «промолвить» свое слово о пути, по которому идет поэт. Герой упоминает и о молитвах ближних, которые «помогут» пройти испытания и обрести надежду на блаженство, – все это свидетельствует о том, что есть «движение» в душе героя. Всплеск внутренней «жизни» героя мы чувствуем благодаря Данте. В земной жизни Поэта и Белакву связывала общая родина, дружба и музыка. Как указано в комментарии к русскому изданию, Белаква – «флорентиец, выделявавший грифы к лютям и гитарам. ... Данте с ним дружил и любил послушать его музыку» [1, с. 590]. Поэтому Данте рад встрече с другом, которого находит среди тех, кто имеет шанс на спасение. Поэт переживает целую гамму чувств: здесь недоумение, удивление, ирония и насмешка, и симпатия, и нежность к Белакве.

Тем не менее, проявление душевной активности героя оказываются эпизодическим, вызванным встречей и разговором с Данте, который следует за своим проводником и поднимается к вершине горы, и мы перестаем слышать голос Белаквы. Нерадивый герой не желает повернуться к свету и застывает в «тени валуна», оставаясь в стороне от бурного потока людей, продолжающих подъем – «спиральное вращение по склонам Священной горы» [3, с.75].

Данте оставляет этот эпизод без объяснений и не возвращается к нему далее на страницах поэмы: Белаква умолкает, и поэт, ведомый Вергилием, поднимается выше. Для нас, (и, полагаем, для Беккета) является необычным и интересным промежуточное положение дантевского Белаквы. Герой и не в Аду, где должен был оказаться как нераскаявшийся грешник, и не в Раю, до которого герой не в состоянии подняться в силу своей нерадивости, и контрастный по отношению к самой идее Чистилища. Парадокс, но Белаква являет пример человека, который совершает свой выбор сознательно, руководствуясь душой, хотя и лени-

вой, и продолжает настаивать на своей позиции. По нашему мнению, Беккет акцентирует внимание на цикличности, проявленной в повороте Белаквы к Данте и его возвращении в исходную позу.

Внимание к «Божественной комедии» Данте и интерес к проблеме цикличности параллельны в творческой судьбе Беккета. Об этом свидетельствует эссе молодого писателя «Данте... Бруно. Вико.. Джойс» (1929), программное сочинение, в котором выражена философская и эстетическая концепция автора через выделенную им самим линию мыслителей. Значение и уникальность ранней работы в том, что в ней впервые Беккет представляет свое видение мира и человека, и в дальнейшем подобное прямое высказывание авторских взглядов не повторяется. Адаптация и переосмысление идей циклического движения общества (Вико) и движения человеческой души (Данте) происходят, по мнению Беккета, в творчестве Д. Джойса, но, что еще важнее и очевиднее, такое переосмысление затем наблюдается в его собственном творчестве. «Слово» Беккета о Чистилище занимает последнюю страницу эссе в качестве: «A last word about the Purgatories» [4, с. 33]. «Последнее слово о Чистилище» звучит последним словом о мире, но, в контексте эссе, о мире как о Чистилище. Чистилищем, и у Джойса, и у Беккета, становится весь мир. И это безграничное Чистилище отличается от образа Чистилища, созданного Данте. В беккетовской концепции сферичности мира – Чистилища разделение действия и бездействия теряет свое значение; бессмысленны вопросы греховности и добродетели, человеческой устремленности к счастью земному и небесному. Единственное, что может произойти с человеком, – это возвращение в исходную ситуацию, к самому себе. Тень огромного валуна в Предчистилище теперь понимается как укрытие, спасительное пространство, защищенное от внешних вторжений.

Возвращаясь к образу Белаквы, следует вновь акцентировать, что Беккету была интересна «случайная ошибка», контраст в этом эпизодическом герое «Божественной комедии». И заданная Данте недосказанность героя, принципиальное отсутствие «объяснения» эпизода только способствует открытому и свободному исследованию образа нерадивого Белаквы уже в русле модернистской работы с литературным мифом. Беккет трансформирует эпизод с Белаквой в эпический сюжет, в котором образ Белаквы Шуа является уже центральным. Факт переосмысления Беккетом художественного образа, уже созданного Данте, является частью процесса модернистского мифотворчества. Образ Белаквы «в тени большого валуна» воспринимается Беккетом как литературный

архетип нерадивого, но чувствительного к состраданию и красоте маленького героя, который входит в новеллы романа «Больше замахов, чем ударов» в качестве мифологической прарасовы образа центрального персонажа Белаквы Шуа.

Одной из задач, достигнутых Беккетом в использовании литературного праобраза, является «регулирование» (К.Г. Юнг) образа романного героя. Белаква Шуа изначально знает о своих истоках, не расставаясь с «Божественной комедией»; он сосредоточен на себе. Герой осведомлен о своей лени лучше, чем кто-либо: *природа его греховно ленива, погрязла в праздности* [5, с. 56]. Благодаря связи, постоянно существующей между дантевским образом и беккетовским персонажем, получает объяснение апатия героя «Больше замахов, чем ударов».

«Лень» праобраза из Комедии обуславливает специфику мышления, эмоций, поступков беккетовского Белаквы. «Лень» – эта та черта дантевского Белаквы, за которой скрывается внутренняя неоднозначность кратковременного собеседника Данте. Беккетовский герой наследует душевную глубину, проявленную лишь на мгновение, обозначенную сдержанными деталями. В Белакве – герое «Больше замахов, чем ударов» мы обнаружим жизнь чувств, эмоций, мысли. Все это проявляется в Белакве настолько часто, и внешне и внутренне, насколько Белаква «ленив», предан нерадивости. Для беккетовского героя одинаково характерными, определяющими его сущность становятся как состояние неподвижности, так и движения. Белаква перенимает неподвижную позу, полужакрытые глаза, углубленность в себя и одновременно герой наделен страстью к перемещениям в пространстве. Странствия могут быть как мысленными, когда Белаква свободен от своей телесной оболочки и физических границ, так и в реальном пространстве, в котором необходимо преодолевать препятствия ради достижения желаемого места. В герое переплетаются сильные душевные переживания, эмоциональность, которую часто приходится сдерживать, и апатичность, равнодушие ко всему окружающему. Белаква мечтает застыть в удобном положении и не двигаться и не думать, не чувствовать своего тела, которое отягощает своей уродливостью и болезненностью.

Таким Белаква входит в раннее творчество Беккета, и интересно, что этот образ не забывается в процессе развития творческого метода писателя и возникает в значительно более позднем произведении уже «французского периода» «Как есть» (1959–1960): *спящий вижу себя спящим на боку или на животе одно из двух на каком на правом так лучше мешок под голову или прижат к животу колени подтянуты*

спина колесом крошечная головка почти уткнулась в колени сжимающие мешок Белаква завалившийся на бок уставший ждать забытый сердцами в которых живет дремлющая благодать [6, с. 137]. Образ как будто уменьшается оптически с расстояния пройденных лет: Белаква, свернувшись в позе эмбриона, становится подобен младенцам Лимбе или, как у Беккета никогда не рожденным младенцам. И словно возвращается (но не в Лимб, как он всегда хотел) а на уровень эпизода, маленького героя в дантевском значении.

Цикличность, заданная «дантевским» героем, обуславливает у Беккета специфическое движение и героя, и сюжета романа «Больше замахов, чем ударов». С другой стороны, важнейшая задача, которую преследовал Беккет, апеллируя к литературному архетипу Белакве, – это структурирование всего повествования в целом. Благодаря развернутой аллюзии на поэму Данте автор проводит параллель между структурой «Божественной комедии» и своим произведением, в котором мир представлен как Чистилище. Таким образом, обращение к предшествующей литературной традиции определило особую беккетовскую концепцию героя и мира и ее воплощение в оригинальном типе модернистского романа.

Список литературы

1. Лозинский М. Комментарии / Данте А. Божественная комедия // Мир Данте. М.: ТЕРРА – Книжный клуб; Литература, 2002. Т.1. С.531–580.
2. Данте Алигьери. Божественная комедия // Мир Данте. М.: ТЕРРА – Книжный клуб; Литература, 2002. Т.1. 686 с.
3. Симондс Д.А. Данте. Его время, его произведения, его гений // Мир Данте: В 3 т. М.: ТЕРРА – Книжный клуб; Литература, 2002. Т.1. С.7–120.
4. Beckett S. Dante... Bruno. Vico... Joyce / Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment by Samuel Beckett / ed. by R. Cohn . NY. : Grove Press, 1984. С.19–33.
5. Беккет С. Больше лаает, чем кусает. Киев: Ника-центр, 1999. 384 с.
6. Беккет С. Как есть // Никчемные тексты. Санкт-Петербург: Наука, 2003. С.126–216.

ABOUT DANTE'S ALLUSION IN THE IMAGE OF BECKETT'S HERO (THE NOVEL "MORE PRICKS THAN KICKS")

L.Y. Makarova

The article is devoted to Dante's allusion in the image of hero in the novel of Samuel Beckett's "More Pricks than Kicks". An innovation is evident in Beckett's address to the earlier literary tradition as a way of organizing the emptiness and dissolution of the world. Beckett drew an episode of "The Divine Comedy" ("Purgatory", IV song), in which the negligent Belacqua appears. The image of Belacqua perceived by writer as a literary archetype of the negligent, but sensitive to the beauty and compassion little character, which is included in the novellas of novel "More Pricks than Kicks" as a "mythological" prefiguration of the hero of Belacqua Shuah. Dante's allusion determines the parallel between "The Divine Comedy" and Beckett's novel, where Dublin's world is as the Purgatory. The analysis of Dante's allusion in the image of Beckett's Belacqua is based on a combination of system-structural method, comparative historical and hermeneutical.

Keywords: Samuel Beckett, Dante Alighieri, modernism, mythologism of 20th century, novel in novellas, literary allusion.

5. 12. ЯПОНСКИЙ КОД, ИЛИ ГЕНИЙ МЕСТА В РОМАНЕ Ж.-Ф. ТУССЕНА «ЛЮБИТЬ»

© *А.Э. Воротникова*

Работа посвящена роману бельгийского писателя Ж.-Ф. Туссена «Любить». Цель работы – исследование образа главного героя, представителя современной западной цивилизации, через соотнесение с восточной моделью жизни. Для достижения намеченной цели используются культурно-исторический, психологический методы и элементы сравнительно-типологического метода. Понятие хронотопа наполняется национально специфическим содержанием и служит обнаружению культурно обусловленных констант сознания современного человека. Особое внимание уделяется дискретной и фрагментарной повествовательной форме романа, воссоздающей образ противоречивого внутреннего мира протагониста. Через обращение к категории время-пространство в их корреляции с западным и восточным мировоззренческими типами автор раздела реконструирует романную концепцию современности и ее главного героя.

Ключевые слова: хронотоп, образ героя, метафоризация, форма повествования, национальный менталитет, сознание, современность, интериоризация, субъективированный стиль.

Творчество бельгийского писателя-минималиста Ж.-Ф. Туссена (род. в 1957 г.) отличает гуманистическая направленность, обнаруживающая

ся в особом персонализме, то есть повышенном, почти аналитическом, интересе к внутреннему бытию человека. В романе «Любить» («Faire l'amour», 2002) душевная жизнь нашего современника раскрывается через ее соотнесенность с внешним миром в его пространственно-временных характеристиках. Образ героя здесь, говоря словами М.М. Бахтина, «существенно хронотопичен» [1, с. 235]. Хронотоп как идейно-художественное средство самораскрытия главного героя несет повышенную смысловую нагрузку, поскольку вбирает в себя национальное своеобразие и подспудно относит читателя к давней проблеме различий восточного и западного менталитетов. При чтении произведения, посвященного угасающей страсти безымянного сорокалетнего мужчины и его подруги – модельера Мари – французов по национальности, – не может не возникнуть вопрос: зачем автору понадобилось переносить действие камерной истории интимных отношений из столицы любви Парижа, постоянного места проживания героев, в далекую восточную страну Японию? Дело в том, что замысел романа, несмотря на название, рождающее вполне определенные читательские ожидания, отнюдь не ограничивается любовной тематикой, но вбирает в себя более масштабные проблемы, пусть и завуалированные патиной неизменной авторской иронии. Запечатленная на страницах произведения психограмма мужского чувства, избегающего сантиментов, сдержанно-напряженного, но все равно выдающего свой бурный характер, оказывается еще и «метафорой современного сознания» [2, с. 85]. А можно ли найти лучший способ воссоздать обобщенный образ мироощущения человека западной цивилизации, как не через обращение к его антагонистической стихии – восточной ментальности?

Противостояние Востока и Запада давно стало притчей во языцех. «Запад есть Запад, Восток есть Восток, и вместе им никогда не сойтись» – хрестоматийная строка из Киплинга, которая на протяжении всех последующих времен находила скорее подтверждение, чем опровержение. Однако XX век внес и определенные коррективы в понимание извечно-антагонизма двух культур. Концепция мультикультурализма сыграла свою роль, сделав современного человека более восприимчивым к многообразию форм жизни на земле, заставив его обнаружить немало точек соприкосновения, воспринять чужое как неожиданно близкое, свое.

«Никогда человек Запада не проникнет в душу японца» [цит. по: 3, с. 26] – писал Б. Пильняк. Даже если это и так, возможен иной вектор сближения: Япония вполне способна проникнуть в душу представителя западного мира, как это и происходит в романе Ж.-Ф. Туссена «Лю-

бить». Главный герой посещает Страну восходящего солнца не в первый раз, поэтому в его восприятии отсутствует элемент новизны. Япония для него отнюдь не экзотика, но уже нечто знакомое. Да и кульминация любовного разрыва захватывает его настолько, что антураж происходящей личной драмы как будто и в самом деле становится чем-то малозначительным. Однако, оставаясь внешне практически безучастным к окружающей действительности, протагонист скрупулезно фиксирует все ее проявления. Ничто не ускользает от его взгляда-камеры. Перед читателем движутся образы-кадры, воссоздающие сцены прилета в японскую столицу, любовной баталии в гостиничном номере, ночного и утреннего Токио, деловой встречи и посещения Музея современного искусства, бегства героя в Киото и его возвращения к Мари, принявшего форму мелкого хулиганства в выставочном зале.

Прежде всего, кинематографичен образ Токио – тоже своего рода немаловажного героя романа. Освещенный неоновыми огнями город, ночные кафе и супермаркеты с равнодушно-усталыми продавщицами, спешащие навстречу серому рассвету люди, скоростные поезда и заполненные перроны создают зримый кинообраз японской столицы, чье существование протекает, на первый взгляд, в полном отрыве от бытия главного персонажа. Однако образ Токио существует вовсе не в параллельном измерении, но является в немалой мере порождением сознания героя, метафорическим ландшафтом его большой и беспокойной души. Герой воспринимает технизированный мир японской столицы как причудливую фантазмагорию, сюрреалистическую декорацию. Иллюзорность внешнего антуража соответствует спектаклю, разыгрываемому протагонистом на сцене своих мыслей. Все, что ему не удастся совершить в реальности (поцеловать Мари, объяснить ей в любви, навсегда покинуть ее, убить ее или себя и т. п.), мужчина проигрывает в своем сознании. Неуловимый и сияющий образ Токио лишь на первый взгляд контрастирует с абсолютной погруженностью героя в себя, в действительности подвергается интериоризации. Не случайно мечты о разрушении Токио созвучны позыву к самоуничтожению: *...я желал, чтобы оно (землетрясение. – А. В.) ... оставило бы от Токио только пепел, руины и отчаяние, уничтожило бы город и мою усталость, время и угасящую любовь* [4].

Для туссеновской эстетики характерно перетекание образов, являющихся изначально принадлежностью внешнего объективированного плана повествования, во внутренний, субъективный. За счет метафоризации стиля происходит прорыв в реальность иного уровня – в художественно преобразованное пространство внутренней жизни человеческо-

го Я. В результате внешняя действительность утрачивает свою самодостаточность, превращаясь в вотчину поэтического воображения. В поэтике Туссена очевиден примат личности с ее «художественным самоощущением своего сознания» [5, с. 292]. «Я» здесь неизменно первично. Дискретно-фрагментарное повествование в романе «Любить» основывается на «субъективной этике индивида» [5, с. 297].

Идейная подоплека такого субъективированного стиля становится очевидной в связи с проблемой различия восточного и западного типов личности: «В западной культуре в центре стоит личность» [3, с. 178]. Сосредоточенность западного индивида на самом себе опасна с точки зрения буддизма, одной из основных религий, исповедуемых в Японии. Погруженность в сансару – чувственный мир разрушительных страстей – лишает героя покоя. Его внутреннее состояние дестабилизируется, подвергается дроблению на множество душевных импульсов и вследствие этого лишается определенности.

Любопытны в этом отношении романские сцены, в которых выведены образы японцев. И те из них, что представляют деловую элиту страны, и обычные, ничем не примечательные граждане, составляющие уличную толпу, отличаются сдержанностью в проявлении своих эмоций. В присутствии плачущей Мари ее деловые партнеры испытывают крайнее изумление и неловкость. Прохожие с удивлением оборачиваются на ссорящихся посреди улицы героев-европейцев. Такое поведение для них – нечто абсолютно нетипичное, грубое нарушение нормы, формировавшейся в японской культуре на протяжении многих столетий. Умение властвовать собой – основа морально-этической системы бусидо, самурайского кодекса, – воспринятое в полной мере и современными жителями Страны восходящего солнца.

Туссеновский протагонист подсмеивается над бесстрастными коллегами Мари. Но ирония в романе двунаправленна: она разит и самого героя, экзальтированно-взвинченного, ставящего свою самость превыше всего и придающего раздору с возлюбленной статус вселенской катастрофы – токийского землетрясения. В действительности отношения героев лишены масштабности и монументальности истинной трагедии. Нарциссическая любовь современного европейца, направленная в большей степени на свое Я, свои страдания, нежели на Другого, снижает образ переживаемой им личной драмы, обнаруживает несомненное измельчание его страстей. Как пишет Ж. Липовецки: «...нарциссизм упраздняет трагичное» [6, с. 83]. Примечательно, что и точное название романа «Заниматься любовью», а не «Любить», как в русском переводе,

содержит провокационно-иронические нотки: духовная составляющая чувства, которым так поглощен протагонист, здесь явно умалется.

Оборотной стороной эгоцентрической упоенности собственными переживаниями становится желание бегства от самого себя, которое удается осуществить герою в краткие мгновения затишья собственных страстей. Нечто подобное японскому сатори – внутреннему озарению, приводящему к забвению своей самости и слиянию с миром, – переживает протагонист в сцене посещения ночного бассейна, расположенного на последнем этаже гостиницы-небоскреба. Вид спящего Токио пробуждает в герое *состояние метафизической неуравновешенности* [4], вырывающее его из привычной системы пространственно-временных координат, рождающее в нем первого человека, сопричастного таинству сотворения мира. В этот момент онтологического просветления сознание героя вбирает в себя все и вся, преодолевая собственную замкнутость, ломая границы индивидуалистической самодостаточности и уподобляясь бесконечной вселенной. Ощущение гармонии с собой и миром для западного индивида лежит через отказ от эгоистического нарциссизма, губительной сосредоточенности на собственном Я. Вода в этой сцене приобретает значение символической стихии, устанавливающей связь единичного сознания и вселенской ноосферы, своего рода буддийской нирваны: *Я наконец освободился от себя, все мысли исходили теперь из ласкавшей меня воды, изливались из нее <...> и я думал, нет, неверно, я не думал, я составлял единое целое с бесконечностью мысли, я сам был биением мысли, течением времени* [4]. Герой вступает в пределы «не-Я», переживая момент слияния с миром. Так древняя Япония с ее буддийским мировоззрением вторгается в круговерть событий жизни героя, уставшего от деловой суматохи, от раздоров с любимой женщиной, от того, что еще в Библии было емко названо суетой сует и томлением духа.

Выйти за пределы энтропийного кругооборота протагонисту удастся также во время посещения Киото. Уже в момент нахождения в скоростном поезде Синкансэн мужчина *пассивно наблюдает за сжатием наружного пространства и времени* [4]. Осознание хода времени связано в романе с пространственными перемещениями героя. Бегство из Токио, где протагонист почти постоянно пребывает в состоянии движения (перемещения по гостинице и номеру, по улицам и в расположенных на них зданиях), есть в какой-то степени бегство из времени. В Киото, древней японской столице, лихорадочное настоящее сменяется состоянием безвременья. Именно здесь герою дано в полной мере прочув-

ствовать время как неизменность. Именно такой по-японски парадоксальный взгляд на время запечатлен в предсмертном хокку самурая Ацудзина (XI век): *А время все там же.*

Очевидно двучленное построение романа. Если первая часть посвящена пребыванию героя в суматошном, спящем неоновыми огнями реклам и поражающем техническим совершенством Токио, то вторая переносит читателя в бывшую столицу Киото, сохранившую приверженность традиционному стилю жизни и в этом смысле как будто выпавшую из современности, погрузившуюся в летаргический сон. Пребывание в Токио можно уподобить метафорической буддийской сансаре, посещение Киото – нирване. Две столицы воплощают концепцию японской «двухъярусной культуры» (Р. Гийен), в которой соединились стремление к модернизации по западному типу и любовь к восточной традиции [см. 3, с. 18]. Обе романские части заметно отличаются даже по тону повествования: на смену стремительно-сбивчивому ритму токийской какофонии чувств и мыслей приходит спокойно-соразмеренное, неспешное струение образов покоя, тишины, отдохновения, посещающих героя, который нашел приют в доме своего друга Бернара в Киото. И сам этот друг – университетский преподаватель, молчаливый и сдержанно ироничный, и скупая обстановка его просторного жилища, и пустынные улицы с одинаково похожими домами в традиционном японском стиле разительно отличаются от токийского топоса. На смену столичным небоскрегам приходят малозатяжные строения, на смену кричащей рекламе и бьющим в глаза неоновым огням – тоскливый серый пейзаж. Образ Бернара совсем не похож на деловых японцев – партнеров Мари, щепетильных в вопросах времени, жестко придерживающихся установленных сроков, служащих живым воплощением суеты сует и в этом смысле вполне модернизировавшихся в европейском духе. От облика Бернара с его тихим и задумчивым голосом, напротив, веет покоем.

В Киото внешнее объективное время утрачивает смысл: *...стрелки показывали четверть двенадцатого, мне это ни о чем не говорило, с равным успехом могло быть и восемь часов, и три, я ничего не ждал ни в какое время* [4]. Болезнь, сестра смерти, позволяет герою забыть о времени, «выпасть» из его круговерти: *Пустые часы влачили медленно, тягуче, время словно бы затормозилось, в моей жизни больше ничего не происходило* [4]. Нехватка времени в Токио, вызванная многочасовым перелетом, бессонницей и деловыми обязательствами Мари, сменяется в Киото *тянучкой часов* [4]. Поиск следов пребывания героя вместе

с Мари в Киото оказывается безрезультатным. *Знак из прошлого* [4] герою не дано уловить. ...*Делать мне здесь было нечего* [4], – подытоживает он свой неудачный эксперимент с остановкой времени.

Движение оборачивается неподвижностью (совсем в духе японского восприятия времени): топографический круг замыкается – герой спешно покидает Киото и перемещается в исходную точку – Токио. Место, откуда был совершен побег, становится местом, куда герой возвращается. Бегство за пределы пространства и времени обнаруживает свою иллюзорность. Звонок Мари и возрождение страсти к ней знаменуют возврат в японскую столицу, следовательно, в напряженное настоящее, преобладающее в романе и над прошлым, и над будущим. Показания часов вновь строго фиксируются героем: объективное – западное – время восстанавливается в прavaх.

Спираль драм и страданий, иными словами – страсти [4], которая опять начинает кружить героя, – это удел человека западной цивилизации, сосредоточенного на своем Я, находящегося в плену собственных чувств, которые приковывают его к эфемерному настоящему и временному. Настоящее в романе ощущается как дурная повторяемость, как трагикомическая невозможность освобождения. Это открытие героя приводит его к осознанию того, что и расставание – это состояние, а не процесс [см. 4]. Неизменное настоящее становится аналогом духовного тупика, единственным действенным выходом из которого оказывается смерть – вывод в духе буддийской философии.

На протяжении всего повествования героя окружают многообразные маски смерти. Его сознание апокалиплично: он живет предчувствием катастрофы, которая извне легко перетекает в его внутренний мир. Ирреальный образ смерти постоянно преследует протагониста. Его воспаленное воображение порождает разнообразные модификации Танатоса. Коллекционное платье, которое Мари везет в сундучке, напоминающем гроб, герой называет *виртуальным телом, выпотрошенным и бесполом, обезглавленным и обезноженным* [4]. *Платья на виселицах дорожных вешалок* [4] принимают *в сумерках человеческие формы* [4]. Спортивные тренажеры в гимнастическом зале отеля *походили на металлических птиц со сломанными или ампутированными крыльями* [4]. Герой, смотрящийся в зеркало, напоминает самому себе фотографический автопортрет Роберта Мэпплторпа с набалдашником трости в форме черепа. При этом лицо американского фотохудожника, человека с трагической судьбой, представляется *подернутым вуалью смерти* [4]. Лежащая на кровати Мари сравнивается с *Офелией на смертном одре из понкишего*

пепельного цвета ткани [4]. Игра красно-черных теней, рожденная отсветами уличных огней, ассоциируется с адом, со смертью и страстью. Эрос неизменно соседствует в романе Туссена с Танатосом. Смерть подвергается эстетизации.

Такое восприятие смерти также вполне созвучно японскому умонастроению. Идеей смерти был одержим знаменитый японский писатель Юкио Мисима, добровольно ушедший из жизни в возрасте сорока пяти лет путем совершения самурайского ритуала харакири. Смерть для Мисимы – «единственная подлинно соблазнительная, подлинно захватывающая, подлинно эротическая концепция» [цит. по: 7, с. 8], утверждающая истинную полноту и красоту бытия.

«Тяга к смерти» пробуждается в туссеновском герое, который готов направить свое опасное оружие – струю соляной кислоты – то на любимую женщину, то на музейного охранника, то на самого себя. Он сладострастно рисует себе картину самоуничтожения: *...я стою обнаженный в темной ванной и яростно, с силой вплескиваю соляную кислоту в рожу зеркала, чтобы не видеть больше собственных глаз...* [4]. Однако деструктивные импульсы, посещающие протагониста, – это отнюдь не самурайская дань смерти как высшему проявлению стойкости, мужества и геройства, но тонкая пародия на нее. Не случайно, в романе так и не происходит настоящей катастрофы, которую призывает герой. Ожидание землетрясения, которое должно поставить точку в затянувшейся драме расставания, становится лейтмотивом повествования. Однако внешний мир не приходит герою на помощь – не аккумулирует его разрушительные порывы. Природному катаклизму не дано состояться, как не дано состояться преступлению с применением соляной кислоты. Внутреннее напряжение протагониста находит выплеск в малом, но символическом акте – в уничтожении лесного цветка – хрупкой красоты мира, аналога столь же уязвимого и беззащитного чувства любви и собственной страдающей души. Уничтожение цветка как «вид символического протеста» [6, с. 301] является грустно иронической развязкой духовной борьбы. Предчувствие конца, которым пронизано все повествование, реализуется в мальчишески бессмысленном и по сути ничего не меняющем во внешнем мире поступке.

Действие туссеновского протагониста рождает реминисценцию на сожжение Золотого храма в романе Мисимы. Если герою японского писателя удалось совершить куда более масштабный акт вандализма – уничтожить величественный памятник буддийской архитектуры, то персонажу Туссена отказано даже в этом. Не монументальная страсть,

достойная древней трагедии, но сумбур чувств, вызванный нервным напряжением, и не Геростратов «подвиг», но детская шалость, не великое потрясение, но *очень, очень маленькая катастрофа* [4] – таков удел современного западного человека, измельчавшего, вызывающего одновременно иронию и сочувствие.

Путешествие по Японии многое проясняет в образе главного героя – представителя западной цивилизации, формирующей тип шаткой, нарциссически замкнутой на своем эго личности – «без устоев, без воли, хрупкость и возбудимость которой являются ее главными характеристиками» [6, с. 301]. Однако мир туссеновского протагониста более сложен и противоречив, как и страна, которую он посещает. Японский вояж – метафорический аналог блужданий больной души – обнаруживает в личности героя индифферентность и страстность, склонность к саморефлексии и чувственность, измельчание и величие. Погружение в восточную культуру активизирует поиск героем самого себя. Представляется, что путешествие по Японии – лишь этап на пути духовных исканий туссеновского протагониста, о чем свидетельствует как фрагментарная форма повествования, так и открытый финал романа. Путь к себе уводит героя за пределы рассказанной истории, что оставляет ему надежду на внутреннее изменение и обретение своего Я.

Список литературы

1. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Сб. М.: Худож. лит., 1975. С. 234–407.
2. Шервашидзе В. Тенденции и перспективы развития французского романа // Вопросы литературы. 2007. № 2. С. 72–102.
3. Пронников В.А., Ладанов И.Д. Японцы (этнопсихологические очерки). Издание 2-е испр. и доп. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1985. 348 с.
4. Туссен Ж.-Ф. Любить. [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://www.ownlib.ru/book-175200/tussen-zhanfilipp/liubit.html> (дата обращения 04.10.2015).
5. Пестерев В.А. Фрагментарная форма романа Ж.-Ф. Туссена «Фотоаппарат» // Балтийский филологический курьер. Вып. 4. 2004. С. 283–305.
6. Липовецки Ж. Эра пустоты. Эссе о современном индивидуализме / Вступ. ст. Г.Н. Ивашевская; Пер. с фр. В.В. Кузнецова. СПб.: Владимир Даль, 2001. 331 с.
7. Чхартишвили Г. Жизнь и смерть Юкио Мисимы, или Как уничтожить храм. Предисловие // Мисима Ю. Золотой храм: сб. СПб.: Северо-Запад, 1993. С. 5–30.

JAPONIC CODE, OR GENIUS LOCI IN THE NOVEL “FAIRE L'AMOUR” BY J.-PH. TOUSSAIN

A.E. Vorotnikova

The article is devoted to the novel “Faire l'amour” by the Belgian writer J.-Ph. Toussain. The aim of the paper is to investigate the main character as a representative of modern Western civilisation compared to Eastern model of life. To attain this aim culture-historical, psychological and partially comparative-typological methods are employed. The concept of chronotope is given nation-specific content and serves to reveal culturally determined constants of the modern human consciousness. Special focus is on discrete and fragmentary narrative form of the novel representing the image of the protagonist's contradictory inner world. Employing the category of time and space correlating to Western and Eastern types of world outlook, the author of the article reconstructs the novel's conception of the modernity and its main hero.

Keywords: chronotope, character sketch, metaphorization, narrative form, national mentality, consciousness, modernity, interiorization, subjective style.

5.13. АЛЬТЕРНАТИВНЫЕ МИРЫ МУЗЫКАНТА В АСПЕКТЕ ВРЕМЕНИ (НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА БАРНАУЛЬСКОЙ РОК-ГРУППЫ “ДЕНЬ-za-ДНЁМ”)

© *Т.В. Деткова*

В центре исследования – рок-поэзия барнаульской группы «День-za-Днём». Цель исследования – анализ и интерпретация поэтических текстов рок-группы «День-za-Днём», выявление трансформации образов и мотивов в аспекте исторического развития группы. Методы исследования – структурно-семиотический анализ текстов. Основные результаты и выводы: впервые на материале творчества барнаульской рок-группы «День-za-Днём» показана эволюция поэтических образов, составляющих «альтернативные миры» музыканта – героя рок-текстов, включающего добро и зло. В процессе литературного анализа рок-текстов привлечены внелитературные факторы, повлиявшие на создаваемые образы «альтернативных миров».

Ключевые слова: рок-поэзия, художественный образ, литературная эволюция.

Рок-поэзия – одно из явлений современной культуры, занимающее особое место как в мировом, так и в отечественном литературном процессе. Русская рок-поэзия возникла в конце 1960-х гг. Её расцвет приходится на 1970-1980-е гг., когда заявили о себе такие авторы и исполнители, как Андрей Макаревич, Константин Никольский, Алексей Романов, Майк Науменко, Борис Гребенщиков и др. [1].

Рок-поэзия – сложное, синтетическое явление, поскольку рок-тексты воспринимаются в синтезе собственно словесного выражения, музыки и личности исполнителя, часто являющегося автором как музыки, так и текста. Так, например, современные исследователи рок-поэзии утверждают необходимость её аналитического рассмотрения в системе музыкального, словесного и исполнительского компонентов [2].

В современной России признанными центрами рок-поэзии закономерно считаются Санкт-Петербург, Москва и Екатеринбург. В нашем исследовании будет уделено внимание периферийной рок-поэзии, развивающейся в Алтайском крае, в частности, в Барнауле. Так, известными барнаульскими рок-группами, развивающими рок-поэзию, считаются «Sonikflyer», «Тёплая Трасса», «Альтаvista», «Stereодождь», «Лев Шапиро и друзья» и др.

Основным предметом нашего исследования является творчество группы «День-за-Днём», автором музыки и текстов которой является Андрей Гаврилов.

Название группы неизменно со времени её основания, с 2005 года. В названии зафиксировано указание на альтернативные миры, варьирующиеся в аудио-вербальных рядах текстов и отчасти обусловленные вне-литературными факторами – а именно – событиями личной жизни лидера группы, автора рок-текстов. В графическом написании номинации группы наблюдается два мира, связующим звеном которых выступает предлог *за*. Противопоставление и целостность каждого из миров оформлены в их написании – каждый мир написан с большой буквы (*День*; *Днём*), вопреки канонам русского языка. Следует отметить необычность написания предлога. Так, вместо традиционного разделения предлога и существительного пробелами, используется дефис. Данная особенность, на наш взгляд, находит отражение в образе дороги – сквозном образе текстов этой рок-группы. Данный конструктивный элемент проходит лейтмотивом через всё творчество группы и ведет нас из первого мира (*День*) во второй мир (*Днём*). Введение дефиса в номинацию рождает ассоциативный ряд – конструктивный элемент дороги подкрепляется его визуализацией, где дефисы напоминают разметку дорожного полотна («- - -»). Значимо также, что буква *з* в номинации группы заменена на латинскую *z*. Таким образом, предлог выступает границей между двумя альтернативными мирами. При дублировании дефисов и буквы *z* возникает визуальная ассоциация с образом забора с острыми краями, также служащего границей между двух миров – смерти и жизни, добра и зла [3].

Рассмотрим характерные особенности каждого мира. Первый мир – *День*. В нём собрано всё прошлое. Этот мир несёт в себе негативный опыт, грусть, тоску, увядание, тьму. В противоположность ему выступает второй мир – *Днём*. В этом мире царит добро, любовь, свет. Анализ 45 текстов песен позволил нам выделить ключевые образы, соответствующие каждому из миров:

Мир *День*: ночь, смерть, дождь, зима, осень

Мир *Днём*: дом, любовь, небо, город, весна.

Жизненный путь автора выступает как дорога от одного мира к другому. Данный путь укладывается в определенный временной промежуток жизни группы. С момента основания – 2005–2006 гг. и по сей день (7 апреля 2015 года группа встретит свой юбилей – 10 лет). В связи с этим мы рассматриваем творчество группы в хронологическом порядке.

Период 2005–2007 года относится к миру *День*. Здесь доминируют такие конструктивные элементы-образы, как *ночь, смерть, зима, дождь*. Ярко прослеживается мотив тьмы, смерти: *Чёрный ангел* («Небесная песня»), *души черные ближе...задохнусь как романтик, я в убогой камерке* («Сотни лет»), *чёрный лик...в весёлой песне смерть гуляла* («Перепутье»). Конструктивный элемент образа дороги также в этом мире несет свою отрицательную окраску – *мы идём в «никуда»* («Будь проще!») и др.

На ранних этапах творчества отчетливо прослеживаются переживания героя по поводу необходимости взросления. Они отразились, например, в следующих строках: *Повзрослеешь скоро, не сбежишь!* («Будь проще!»). Взросление подразумевает наличие собственной семьи, дома, на что указывается во многих песнях этих лет («Взгляд в ночи», «Сотни лет», «Мысли о зиме», «Будь проще!», «Закончен роман»). Однако семейные ценности в этих текстах принципиально отличны от традиционных представлений: *Будет дом, квартира и семья... Ну, зачем тебе вся эта головная боль?* («Будь проще!»).

Таким образом, изначально герой рассматриваемых рок-текстов помещён в мир *День*, модель которого, несмотря на традиционную ассоциацию образа дня со светом, жизнью, добром и пр., вбирает грусть, боязнь взросления, тьму, захватившую героя, отсутствие цели в жизни (*дорога в «никуда»*), отсутствие надежды (*в этом мире мечты, словно хлам на помойке*) и пр.

В 2008 году в пространстве *День* начинают появляться мотивы надежды на возрождение, на выход из тупика. Этому способствуют возникновение таких конструктивных поэтических элементов, как образы

любви, воплощённых в семантическом поле *‘возлюбленная’, ‘семья’, ‘уют’*. В текстах песен наблюдается изменение состояния автора, рассказывающего о значимости дома, родного очага, семьи: *день прошёл, вернись домой* («Позитив») и др. Любовь становится стимулом для появления надежды, веры в осуществление мечты героя. Так, например, появление надежды на выход из тёмного мира наблюдается в тексте песни «Алый парус»:

*на рассвете, сквозь туманы
ждать и ждать свою мечту,
веру в чудо и надежду
через годы пронесу
...
поднимая алый парус за мечту
сказку былью обернуть.*

Мотивы любви варьируются в текстах нескольких песен: *а ты сквозь слёзы держишь руку* («Тёплые дожди»); *зашагаем мы с тобою* («Позитив»); *я бы, возможно, стал другим, если бы не свет твоих глаз... и друг для друга мы в мире одни* («Самолёт»). В это же время возникает и тема взросления, что указывает на использование элементов фольклорно-мифологического преодоления чужого пространства на пути к инициации героя [3]. Герой понимает, что еще не стал взрослым, но одновременно не готов к этому. Обращает внимание, что начинает деформироваться мир тьмы, растворяющийся в мире света, который порождает любовь. Так герой рок-поэзии А. Гаврилова движется по пути своей судьбы.

Влияние господствующего мира *День* обостряется в текстах песен 2009 года. Так, в песне «Добрый герой» проявляется метафорическое обозначение смерти – *добрый герой* здесь и есть сама смерть: *нас заберёт тогда с собой, добрый герой*. В этой же песне наблюдается депрессивное настроение автора: *себя ты наглухо закрыл и не раскроешь никогда*. Снова меняется отношение героя к дому: *Я уйду из дома прочь, я сожгу его дотла* («Вечерняя»); *даже и не помним дороги домой* («Домой»). Но, несмотря на это, и движение к свету, приближение к границе двух миров начинает проявляться отчётливее. Образ возлюбленной словно врывается в поэзию и начинает занимать в ней особое место: *ты придешь загадкой снов* («Вечерняя»); *открыть двери новой жизни, быть может, это любовь или глоток света* («Формат»); *мы поплывём с тобой к загадочным мирам... мы выживем с тобой* («Исполнятся мечты»). Наряду с этим, обозначаются переживания героя по поводу взрос-

ления: *закрыты книжки на столе и взрослая наступит жизнь* («Выпускная»); *и неожиданно, друг мой, ты взял и вырос из себя* («Что будет потом»). Процесс взросления уже не предстаёт как нечто пугающее, скорее, как то, что непременно должно произойти, и автор уже готов к этим изменениям, ведь он констатирует: *И кто-то хлопнет по плечу – «старик, дорогу молодым», бессмертно будет только то, чем изменил ты этот мир* («Что будет потом»). Взрослеть герою больше не страшно, ведь взросление оправдано: ты не стареешь – ты имеешь больше возможностей для изменения мира вокруг себя.

В 2010 году наступает переломный момент в судьбе героя. Примечательно то, что в песнях этого года доминируют три образа: образ дороги – как неперенный спутник творчества автора; образ любви – как значимый конструктивный элемент следующего мира – Днём; и образ ночи – как олицетворение тьмы, зла этого мира. Одиночество героя, борьба двух миров в нём приводят к появлению одних из самых эмоционально сильных песен: «Отпусти» и «Вне рамок». От негативных переживаний: *быть одному – моя судьба... и рушатся надежды с прежним миром...но, в общем-то, зачем кого-то мне любить?* («Вне рамок»), – герой проходит переломный момент, он просит *чёрный мир*, полный страданий, отпустить его. Герой приходит к выводу: *Мы выйдем из мрака, но будем другими...падая в мрак, безнадежно любить* («Отпусти»). Он принимает те изменения, которые намечаются при уходе из этого мира, готов пойти на них ради некой *безнадежной любви*, которая и выводит героя в новую реальность.

Следующим этапом творчества автора представляется 2011 год – первый год *нового мира*. Практически все песни, написанные в это время, тем или иным образом синтезированы в конструктивном элементе образов любви: *погаснут две свечи* («Дождь»); *я бы хотел касаться твоих плеч, беречь...забытое всеми слово «любовь»* («Облака»); *я буду жить и посвящать тебе стихи* («Среди людей»); *тупик навеки разделить, сжимать от страха твою руку* («Вновь»). Но любовь – это не только положительные моменты. Так, в бытовых трудностях проступают признаки прежнего мира: *и нет тут конца зиме, мы сами в себе в тюрьме...мёртвые города...нам нужно больше не быть с тобой* («Дождь»). Однако, в целом, образы любви в рок-текстах этого периода начинают выходить на первый план. Любовь привела героя в новый мир, занимает все его мысли, старается удержать его в этом мире ради будущего, где герой обретёт счастье и покой.

В период 2012-2013 гг. отчетливо доминирует мир *Днём*. образов тёмного мира больше нет. Здесь присутствует многообразие образов нового мира – *город, небо, любовь, дом, весна*. В текстах песен этого периода ярко отражается осознание автором прихода новой жизни: *новой встрече – новый шанс...дорожите каждым днём* («В ожидании новых дней»); *алым пламенем рассветы, колесницы в новый путь* («Город спит»); *я хочу лишь услышать в ответ – привет!* («Привет»); *в Барнауле чуть слышно наступит весна* («Весна»); *я прощаю чёрные года...придёт весна* («Точка»). Весна выступает для автора как пере-рождение, как всё новое, светлое, ради чего стоило преодолеть зиму, образ которой принадлежит миру тьмы. Такой конструктивный элемент, как образ любви теперь отражает *новую встречу с Ней* – возлюбленной. Показателен крик героя из одной песни: *Привет!... она лучшая из сотен подруг* («Привет») и его утверждение, что *этот город запомнит нас вдвоём с тобой* («Весна»). Герой обретает душевный покой, что, в свою очередь, мотивируется закреплением в судьбе автора образов мира *Днём*.

В 2015 году главными конструктивными элементами поэзии данной рок-группы видятся образы любви и неба. К смысловой развязке подходит тема взросления: *Эй, дружище, кем я стал? по итогам столько лет...просто нужно всё принять* («День за днём»). В завершении исследования мы видим героя повзрослевшим, принимающим себя таким, какой он есть.

Обращение к творчеству рок-группы «День-за-Днём» позволило через конкретные тексты песен, параллели со временем их написания, выявить действительную деформацию двух альтернативных миров – мира добра и зла, прошлого и будущего. Исследуя судьбу героя, мы неоднократно сталкивались с его вариативностью выбора мира. И, как показал анализ песен, этот выбор не всегда был однозначен. Знание фактов биографии автора и анализ текстов позволили проследить изменения в концепции образа героя при переходе из одного мира в другой, понять, как он преодолевает трудности, увидеть, что даёт стимул к перерождению и – фактически – возрождению к жизни.

Благодарности

Благодарю своего научного руководителя, кандидата филологических наук, доцента Ольгу Игоревну Плешкову за поддержку в выполнении исследования.

Список литературы

1. Кормильцев И., Сурова О. Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сборник научных трудов. Тверь: Тверской государственный университет, 1998. №1. С. 5–33.
2. Щербенок А.В. Слово в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сборник научных трудов. Тверь: Тверской государственный университет, 1999. №2. С. 3–10.
3. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2002. 336 с.
4. Группа День-za-Днём [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://vk.com/den_za_dnem (дата обращения 03.04.2015).

MUSICIAN'S ALTERNATIVE WORLDS IN THE TIME ASPECT (ON THE MATERIAL OF CREATIVITY OF BARNAUL ROCK BAND "ДЕНЬ-za-ДНЁМ")

T.V. Detkova

The main subject of this article is the poetry of the Barnaul rock band "День-za-Днём". The main purpose of the research is to analyse and interpret the lyrics by the rock band "День-za-Днём", detect images transformations and motives in aspect of historical band development. The main method of the research is structure-semiotic text analysis. The main result of the research: using the lyrics by the rock band "День-za-Днём" as an example poetical images evolution, which «alternate worlds» created by musician filled with good and evil are consist of, was shown for the first time. During the lyrics literary analysis non-literary factors that affected created «alternate worlds» images were used.

Keywords: rock poetry, image, literature evolution.

5.14. ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗОВ СКАНДИНАВСКОЙ МИФОЛОГИИ В РОМАНЕ П. ХЁГА «УСЛОВНО ПРИГОДНЫЕ»

© *О.С. Сухих*

Анализируется роман П. Хёга «Условно пригодные» с точки зрения мифопоэтики. Ставится задача рассмотреть присутствующие в произведении образы скандинавской мифологии – воронов Бога Одина – и проследить, как они трансформируются в сознании героя-рассказчика. Делается вывод, что их эволюция связана с взаимоотношениями учеников и учителей. Восприятие рассказчиком учителя переносится на образ Бога в его сознании, а это, в свою очередь,

трансформирует и образы мифологических спутников Одина. Мифологические вороны изначально мыслились учителями как образ положительно маркированный и связанный с приобретением новых знаний, но в глазах героя-рассказчика они выглядят как воплощение угрозы и контроля. Это связано с восприятием школы как микромоделли социума, оказывающего давление на личность.

Ключевые слова: Питер Хёг, роман «Условно пригодные», мифология, вороны Одина, школа, социально-педагогический эксперимент.

Роман Питера Хёга «Условно пригодные» (1993 г., в русском переводе напечатан в 2003 г.) является вторым произведением писателя (после романа «Фрёкен Смилла и её чувство снега» (1992 г.)). В жанровом отношении он сочетает в себе черты школьного романа (дадим такое определение по аналогии со школьной повестью), детектива и социально-философского романа. Чтобы раскрыть роль образов скандинавской мифологии в этом сложном художественном комплексе, необходимо обратиться к его сюжетной составляющей.

Действие в романе происходит в Дании 70-х годов, и речь идёт о социально-педагогическом эксперименте, который проводится в частной школе некоего Биля. Это элитное учебное заведение, куда и учителя, и ученики отбираются на конкурсной основе, причём существует даже очередь. Однако совершенно неожиданно в среду умных и старательных учеников, детей состоятельных и респектабельных людей попадают дети-маргиналы, «условно пригодные» для выживания в социуме. Среди них – герой-рассказчик, по имени Питер, и его друг Август. И их пребывание в элитной школе вызывает вопросы, прежде всего у них самих. Подростки стремятся понять причины происходящего, и постепенно перед ними разворачивается суть проводимого учителями социально-педагогического эксперимента. Оказывается, замысел заключается в том, чтобы устранить социальное неравенство, чтобы слабых поднять до уровня сильных, «тёмных» до уровня «светлых», причём независимо от уровня способностей, черт характера, даже наличия психических расстройств: *Они захотели поднять непонятных им тёмных и сомнительных детей вверх, к свету* [1]. Ученик из маргинальной среды, попавший в школу Биля, должен был *каждый день становиться лучше* [1], хочет он этого или нет. Инструментом давления на подростков становится **тотальный контроль** над любым из них. Регламентируется правилами каждая мелочь, за детьми постоянно следят, допускается даже прямое насилие: ученика могут ударить. За учениками ведётся непрерывное наблюдение, и во всей школе почти невозможно остаться вне поля зрения учителя.

Ребёнка ставят в такие условия, что он считает школу Биля единственным шансом на выживание в окружающем мире, он постоянно чувствует себя под дамокловым мечом: за любое нарушение правил его могут отчислить из школы, и тогда он просто будет выброшен из жизни. Школу рассказчик сравнивает со **стеклянным туннелем, попав в который человек может идти только в одном направлении, при этом постоянно находясь под контролем**. Отсутствие свободы ведёт к искажённому её восприятию: *Когда живёшь в постоянном страхе <...> сознание того, что ты избежал наказания, становится своего рода свободой* [1]. Создаётся антиутопический по своим социальным законам мир, в котором царит «линейное время»: всё идёт в заданном направлении, один день не отличается от другого, создана атмосфера страха, не позволяющего отступить от «прямой линии» поведения. Причём такое положение вещей характерно не только для данной школы, рассказчик вспоминает, что и в предыдущем интернате было нечто похожее: *...был дан последний шанс, потому что у них оказались способности к учебе, но надо было удержаться, поэтому все сидели с миллиметровкой и двумя черновиками и прописями, даже если нам давали простое задание на вычисление. Линии, что мы чертили, были теми жесткими рамками, которых в свое время нам не хватало и внутри которых теперь надо было удержаться. С помощью точности и аккуратности. Это была последняя и единственная возможность* [1].

Описывая школу Биля и свою жизнь в ней, герой-рассказчик упоминает об **эмблеме этого учебного заведения**. На ней изображены мифологические персонажи – **вороны бога-аса Одина: Хугин и Мунин** (в переводе с древнеисландского «Думающий» и «Помнящий» или «Мысль» и «Память»): *... резная эмблема школы: Хугин и Мунин, вороны Одина. Каждое утро они улетают с Вальгаллы, а вечером возвращаются, садятся на плечи Одина и нашептывают ему на ухо о том, что видели* [1]. Этот комментарий героя представляет собой изложение мифа. Исследователями миф представлен практически так же: «Каждое утро Один посылал в мир двух воронов, носивших имена Хугин (думающий) и Мунин (помнящий), к вечеру он с тревогой ожидал их возвращения. Затем, сидя на плечах Одина, они нашептывали ему все то, что видели и слышали. Таким образом, он узнавал обо всем, что происходило на земле» [2]. Вороны, таким образом, представляют собой «глаза и уши» владыки Асгарда – Небесного города, они осуществляют его связь с Мидгардом – миром людей. Вообще, ворон в мировой культуре символизирует **связь трёх миров**: подземного и земного (поскольку ворон

питается падалью) с небесным (поскольку ворон способен летать): «... ворон наделяется функцией посредника между тремя мирами» [3]. В скандинавской мифологии это космогоническая вертикаль: Хельхейм – Мидгард – Асгард. В контексте романа П. Хёга эта вертикаль может быть понята следующим образом: Хельхейм – мир «условно пригодных», Мидгард – мир обычных учеников школы Биля, Асгард – мир педагогов-экспериментаторов, решающих судьбы простых смертных. Вороны Одина, изображённые на эмблеме школы, действительно связывают эти миры, но при этом образы мифологических птиц могут иметь один смысл для обитателей «Асгарда» и совершенно другой – для остальных. Именно так и получается в произведении П. Хёга.

Мысль и Память, которые символизируются мифологическими птицами Одина, помогают собрать, понять и закрепить в сознании любую информацию. Поэтому образы воронов становятся воплощением **способности овладеть знаниями** и потом излагать и использовать эти знания – так их воспринимает руководство школы (по всей видимости, директор), благодаря этому они и становятся эмблемой учебного заведения.

Задуманная директором **ассоциация воронов, собирающих знания, с учениками** порождает вполне закономерно и **ассоциацию учителя с Богом**, перед которым они воспроизводят эти знания. Причём в данном случае в сознании ребёнка нет различий между Богом скандинавской мифологии и Богом церковным, потому что для подростка важно лишь понимание его как некой верховной силы и абсолютной власти. В мире школы Биля воплощением такого «сверхчеловеческого» начала является прежде всего директор. Ассоциативная связь между образами Бога и директора школы Биля подкрепляется восприятием надписи на кафедре учителя, которую ученики всё время видят перед собой: *Я и дом мой будем служить Господу* [1]. Но при этом Биль вызывает не столько уважение и преклонение, сколько страх: *...имело значение именно явление страха. Не уважение или восхищение. Страх* [1].

Такое отношение к учителю ассоциативно переносится и на Бога. Для героя-рассказчика Он представляет собой высокую, недостижимую и угрожающую силу, поэтому молитва или пение псалмов – это не общение человека с Богом, а формальный ритуал, так как невозможно с просьбой или выражением чувств обращаться к тому, кто тебя контролирует и ставит тебе «жесткие рамки»: *В школе всегда много молились и пели. И однако мы никогда не пытались обращаться к самому Богу. Для этого он был слишком близок к Биллю, или ректору воспитательного*

дома, или управляющему интерната Химмельбьергхус, слишком близок, чтобы мы могли ему молиться. И далее герой комментирует: *Молиться – это значит признаться в чем-то, признаться, что тебе нужна помощь. Мы боялись, что любое признание, в том числе и признание Богу, может осложнить наше положение и быть использовано против нас* [1]. Как видим, это отношение к Богу гораздо более отстранённо и осторожно, чем было в эпоху язычества, когда представления о высших силах предполагало антропоморфизм и даже не было чуждо комизма: мифологические боги порой попадают в комические ситуации, а для «Перебранки Локи» («Старшая Эдда»), например, характерна и саркастическая ирония [4]. В мифологии «встречается игра с сакральным, где священное не лишено смехового оттенка» [5]. А то восприятие Бога, которое существует в сознании героев романа П. Хёга, крайне далеко от смехового. Мироощущение и учителей, и учеников школы Биля вообще полностью чуждо комического в любых его проявлениях.

Восприятие учителя, ассоциативно перенесённое на Бога, влияет и на восприятие образов мифологических спутников Одина. С одной стороны, они, как уже говорилось выше, символизируют саму по себе **учёбу** – способность узнавать, понимать, запоминать и воспроизводить знания. Но, с другой стороны, эти птицы, нашёптывающие Одину всё, что узнали, олицетворяют собой стремление Бога держать всё под **контролем**. Именно эта функция их образов актуализируется в сознании героя-рассказчика, поскольку он всегда ощущает над собой власть и жёсткий контроль. Каждый шаг любого ученика в школе Биля становится известен директору, что порождает в детях почти мистический страх. Это отражается и на восприятии образов Хугина и Мунина, изображённых на эмблеме школы и на сундучке, в котором хранятся все сведения об учениках. Рассказчик видит образы мифологических существ так: *Здесь они были похожи на хищных птиц. Это никак не отвечало идее. По идее, должна возникать мысль о том, что вороны, подобно детям и молодежи школьного возраста, собирают знания и опыт, а затем добросовестно используют их в отношениях с начальством. И к тому же здесь присутствовала тема птичьего полета и использовалась скандинавская мифология – получался прекрасный образ. И все же <...> нельзя было не подумать о том, что эти вороны означают также наблюдение и контроль. А со временем еще и наказание или вознаграждение* [1]. Закономерно, что Питер видит воронов Одина похожими на хищных птиц как раз в тот момент, когда нарушает запреты и выходит из-под контроля, из «жёстких рамок»: вместе со сво-

ими друзьями он пробирается в кабинет директора, чтобы посмотреть скрываемые ото всех документы и понять суть эксперимента, который проводится над учениками. Это делается героем-рассказчиком не столько ради себя, сколько ради другого ребёнка – Августа, который гораздо более слаб и явно психически болен, а потому страдает больше остальных. Необходимость сделать что-то ради другого человека подталкивает рассказчика к тому, чтобы пойти на риск. Но это усиливает и его страх – отсюда тревожное впечатление от увиденной на крышке сундука школьной эмблемы. Вороны в этот момент ассоциируются прежде всего с опасностью (как пишет Е. Мелетинский, это типично хтонические существа [6]). Видение героя-рассказчика можно объяснить чисто психологическими причинами, но автор романа на этом не останавливается и рассматривает образы воронов также с философской точки зрения, обосновывая их неоднозначность. Они, как двуликий Янус, представляют собой причудливое единство противоположностей.

Двойственность восприятия образов мифологических птиц усиливается и за счёт амбивалентного смысла надписи на кафедре Биля. Как упоминалось выше, на ней выгравировано: «*Я и дом мой будем служить Господу*», а еще ниже – «*В тени крыльев твоих*» [1]. Здесь и образ тени, и образ крыльев имеют разные смысловые грани.

Тень может быть воспринята как покров, **защита**, а может – как темнота и соответственно **страх**. Если говорить об образе **крыльев**, то в контексте романа он тоже приобретает подобные коннотации. С одной стороны, речь идёт об ангельских крыльях, **защищающих** и укрывающих человека, а с другой стороны, у героя-рассказчика возникает и иная ассоциация – с крыльями хищных птиц, а значит, с угрозой, **опасностью**.

На такой образный ряд, порождённый двойственным восприятием надписи на кафедре, накладывается образ воронов Одина, которые изображены рядом: *Над надписью был школьный герб. Внимательные вороны. Казалось, что вороны смотрят на надпись. Словно они те самые хищные птицы, которые наблюдают за цыплятами* [1].

Сам по себе образ птицы как бы раздваивается в сознании героя-рассказчика и видится ему в двух противоположных ипостасях: курица, защищающая цыплят и собирающая их под крыло, – и ворон, хищник, выслеживающий этих цыплят. Интересно, как эти две ипостаси «монтируются» в один противоречивый образ: между воплощением защиты от внешнего мира и олицетворением опасности оказывается – как некое объединяющее и в то же время переходное начало – образ Бога: ... *шко-*

ла скорее похожа и на курицу, которая защищает, и на Бога, и одновременно – на хищных птиц, то есть на воронов, то есть на Божьих посланников, гоняющихся за цыплятами [1]. Школа в восприятии Питера многолика, что объясняется её разными функциями. Но даже когда герой-рассказчик говорит о функции защиты детей, то прибегает к понятию «тьма»: *«В тени крыльев твоих». То есть защита и тьма. Слово курица, которая собирает своих цыплят под крыло. Как будто для того, чтобы защитить их от хищников* [1]. В школе Биля герой-рассказчик вроде бы видит своеобразную **защиту** от внешнего мира, с его жестокими законами, не случайно в одном из эпизодов он говорит о том, что в действительности далеко не всегда старание и хорошее поведение приводят человека к успеху, а школа вынуждена это скрывать, поскольку иначе не будет стимула к хорошей учёбе, – т.е. функция защиты действительно в определённой мере свойственна школе. Но **эта защита связана с манипуляцией сознанием, с тотальным контролем и «жесткими рамками»**, как обычно бывает в антиутопическом мире, каковой и напоминает школа Биля. И обращается такая защита погружением во тьму: подросток начинает чувствовать страшное психологическое давление, которое может довести до безумия. И закономерно, что герой-рассказчик, говоря о защите со стороны школы, использует слова «словно», «как будто»: такая защита на самом деле **иллюзорна**, тогда как функции угрожающая и контролирующая действительно присущи школе Биля в реальности, что и воплощается в образах воронов. Последние постепенно трансформируются в сознании героя и в итоге уже перестают совпадать со своими мифологическими «прототипами».

В романе «Условно пригодные» П. Хёг показывает, что социально-педагогический эксперимент по соединению и уравниванию «пригодных к выживанию» и «условно пригодных» изначально **задумывался как благо**, как смягчение законов социального дарвинизма, но в итоге привёл к драматическим и даже **трагическим последствиям**, поскольку экспериментаторы смотрели на учеников только как на материал для изучения. Не раз в произведении упоминается о том, что Биль задумывал своим методом изменить не только школу, но и **мир в целом**, поэтому можно сказать, что перед нами образ «сверхчеловека», мечтающего о власти над миром, чтобы иметь возможность заставить людей жить по разумным правилам и в «жестких рамках», исключив социальный дарвинизм. Гуманная цель осуществляется антигуманными средствами – такая диалектика приводит к тому, что герой-экспериментатор воспринимается и как новый социальный мессия, и как хладнокровный

злодей, а школа, в которой происходит действие, символизирует и возможность защиты человека от жестокости внешнего мира, и микромодель тоталитарного государства, которое само по себе жестоко. Точно так же эмблема школы – изображение воронов Одина – на глазах читателя превращается из символа светлого в тёмный. Итак, эволюция образов мифологических птиц в романе П. Хёга становится **одним из приёмов реализации авторской идеи**, касающейся взаимоотношений личности и социума.

Список литературы

1. Хёг П. Условно пригодные. [Электронный ресурс].– Режим доступа: http://royallib.com/book/hyog_piter/uslovno_prigodnie.html (дата обращения – 11.03.2015).
2. Гербер Х. Мифы Северной Европы. [Электронный ресурс].– Режим доступа: <http://www.e-reading.link/book.php?book=1007575> (дата обращения: 13.03.2015).
3. Энциклопедия «Символы и знаки». [Электронный ресурс].– Режим доступа: <http://sigils.ru/symbols/voron.html> (дата обращения: 10.03.2015).
4. Петрухин В.Я. Мифы древней Скандинавии. М.: Астрель, АСТ, 2003. 464 с.
5. Гуревич А.Я. «Эдда» и сага. [Электронный ресурс].– Режим доступа: <http://mith.ru/alb/lib/edda/gur042.htm> (дата обращения: 10.03.2015).
6. Мелетинский Е.М. Скандинавская мифология как система. [Электронный ресурс]. –Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky10.htm> (дата обращения: 13.03.2015).

THE TRANSFORMATION OF THE IMAGES OF THE SCANDINAVIAN MYTHOLOGY IN P. HOEG'S NOVEL «BORDERLINERS»

O.S. Sukhikh

The author analyses P. Hoeg's novel «Borderliners» from the point of view of mythopoetics. The author tasks herself to explore the images of the Scandinavian Mythology–Odin's ravens in particular–and assess their transformation in the mind of the narrator. The author draws the conclusion that their evolution is connected to the interaction between students and their teachers. The narrator's perception of the teacher is transposed as the image of God in his mind, which in turn, transforms the images of Odin's mythological entourage. In the teachers' perception, mythological ravens were originally thought as a positive image and an image connected to the acquisition of the new knowledge; however, in the eyes of the narrator, they appear to embody Threat and Control. This is the result of perceiving school as a micro-model of a society that pressures his personality.

Keywords: Peter Hoeg, novel «Borderliners», mythology, Odin's ravens, school, sociopedagogic experiment.

5.15. МИФ И СКАЗКА В «ТЕКСТЕ» КОМПЬЮТЕРНОЙ ИГРЫ

© *Н.И. Ефимова*

В разделе рассматриваются основные тенденции использования сказочно-мифологических универсалий в популярном феномене повседневности – компьютерной игре – с применением сравнительно-исторического и сравнительно-типологического методов. Материалом исследования в основном послужили проекты российской компании-разработчика компьютерных игр Elephant Games, чья целевая аудитория находится преимущественно в англоговорящих странах. На примере двух разных жанров компьютерной игры (MMORPG и hidden object adventure) показан подход к интерпретации сказочно-мифологических мотивов, который зависит от того, как трансформируются эти универсалии в литературном и кинематографическом канонах, лежащих в основе игры (фэнтези, детектив, триллер). Приведены наблюдения относительно того, как сказочно-мифологические архетипы определяют реалии игрового мира; какие сказочные сюжеты востребованы и как подвергаются мифологизации литературные и культурные факты различных периодов (от античного мифа до сюжетов Ч. Диккенса и поэзии Э. По).

Ключевые слова: компьютерная игра, сказочно-мифологические мотивы, ремифологизация, фэнтези, детектив, триллер, hidden object adventure.

Игра как неотъемлемая часть культуры сохраняет свои позиции и в первые десятилетия XXI века. В частности, компьютерная игра стала феноменом повседневности, превосходя по популярности традиционные досуговые формы – чтение и просмотр телепрограмм [1]. Появление разнообразных гаджетов, на которых доступны игры фактически любых жанров, а также все социальные медиа (блоги, социальные сетевые сервисы, контент социальных и игровых миров популярных франшиз с их погружением во «вторую жизнь» и карнавальную атмосферу) способствует тому, что большая часть свободного времени тратится именно на игру, причем в широком смысле этого слова. Другой, значительный для современной культуры аспект, – это ремифологизация сознания, отражающаяся как в современном фольклоре, так и в культуре авторской (кино, литература), в постмодернистском ключе обыгрывающей сказочно-мифологические универсалии. На наш взгляд, компьютерная игра, признанная сегодня самостоятельным видом искусства и

«новым видом художественной деятельности» [2, с. 5], ярко иллюстрирует обе тенденции: востребованность игры как таковой и склонность к постоянному и творческому использованию сказочно-мифологических архетипов, выработанных в разные периоды развития мировой культуры и литературы. Данная статья посвящена изучению путей интерпретации сказочно-мифологической традиции в компьютерной игре.

Что касается проблемы изучения компьютерной игры с культурологических и филологических позиций, то необходимо отметить следующее. Академический интерес к компьютерной игре на Западе отразился в наличии специальной межпредметной дисциплины – *ludology, game studies/ theory* (данные термины пока не имеют традиционных соответствий в русском языке), чьи представители (в частности, Б. Лорел) рассматривают сущность компьютерной игры как социальные феномены взаимодействия и соревнования [3]. Представители другого подхода, нарратологического (Дж. Джуд, Дж. Мюррей), видят в игре новое поле для реализации повествования [4; 5]. Компьютерная игра рассматривается как гипертекст Э. Аарсетом [6].

В отечественной науке компьютерную игру изучают в культурно-антропологическом аспекте [7], в контексте психологии (проблемы социализации и развития воображения [8], личностные особенности игроков [7]), искусствоведения (игра как жанр художественного творчества [2]), социологии и фольклористики (геймерская субкультура [10-12]).

Автору статьи совместно с Т.А. Золотовой уже приходилось писать о фольклорной составляющей в компьютерных играх [10-12]. В частности, было отмечено, что элементы традиционной культуры вводятся в геймерскую среду и функционируют в ней по-разному. Сначала игрок соприкасается с фольклоризмом самой игры на различных уровнях игрового «текста» – от «сеттинга» и сюжета до образов и игровых задач. Степень включенности универсальных мифологем зависит от жанра, наиболее продуктивными в этом плане стали игры MMORPG (*massive multiplayer on-line role-playing game*). Так, сверхпопулярная игра *World of Warcraft* (разработчик – компания *Blizzard*) представляет собой виртуальное художественное пространство в жанре фэнтези. Соответственно, сказочно-мифологические архетипы в ней (схема мономифа, мотивы змеборчества, избранности, персонажный фонд) интерпретируются по законам данного жанра, сформировавшимся в рамках «толкиновского мифа». Данная модель принимается игроком за основу, и в процессе прохождения игры и общения с другими игроками геймер переосмысляет виртуальные реалии в рамках норм и ценностей своего сообщества

и включается в процесс сотворчества: используются принятые в фандоме фольклорные жанры (байка, анекдот), видеоролики с записью эпизодов игры, рисунки. При обмене подобного рода информацией и при ее создании функционируют такие признаки традиционного фольклора, как устность, традиционность, анонимность, вариативность, синкретизм с учетом специфики этих критериев в виртуальной фанатской среде в целом [13]. Соответственно, фольклорная традиция представлена на нескольких уровнях. Во-первых, имеются, собственно, сказочно-мифологические универсалии, лежащие в основе таких понятий, как квест (игровая задача игрока, традиционно связанная с обретением чего-либо, спасением, уничтожением, избавлением), локация (место действия – традиционные сказочные топосы – лес, гора, замок и т.п.), игровой персонаж (герой, от лица которого играет геймер, часто существо сверхъестественной природы, заимствованное из литературы фэнтези, а ею, в свою очередь, из области фольклора). Интерпретация данных универсалий задана жанровым канонem фэнтези. Во-вторых, сказочно-мифологическая традиция претерпевает обращения (трансформации) в фольклоре игрового сообщества, что неразрывно связано с существованием геймерской субкультуры, несущей вербальную специфику.

Некоторые выводы по поводу фольклоризма такого жанра компьютерных игр, как *hidden object adventure*, были сделаны уже ранее, на материале первой части проекта *Grim Tale* (разработчик – Elephant Games, все приводимые далее примеры игровых продуктов и их описания можно найти на сайте компании [14]). Данная игра, к сожалению, не была выпущена, однако сама серия, последующие части которой основывались на принципах, приведенных в исследовании, стали действительно популярны. Этот жанр представляет собой расследование от первого лица, когда игрок берет на себя функции детектива (этот термин может и не фигурировать в сюжете) и спасает исчезнувшего персонажа. Место действия может иметь различную степень связи с реальным миром – от городского особняка, парка аттракционов, далекого острова до волшебного замка и города-призрака. Доминирующее настроение – тревожное ожидание, атмосфера таинственности, что может быть достигнуто при помощи использования распространенных в детективах, триллерах и фильмах ужасов топосов и пр. Даже если в основе игры лежит не сказочный сюжет, а детективная история, таинственные события которой мотивируются, например, научными экспериментами (семья невидимок в *Mystery Trackers: The Void* и пр.), игроку предстоит совершить ряд действий (обычно перемещений), сходных с акциями героя сказки:

необходимо пройти в «иномирие» – одолеть стража прохода (увидеть в нем сказочного «вредителя» или обрести в его лице волшебного помощника, который «складывается» в инвентарь игрока и подсказывает ему дальнейшие шаги; решить загадку в виде вставной мини-игры и пр.), спуститься по тоннелю, войти в картину, зеркало, тайный проход, преодолеть лес, отправиться на лодке. Если же сюжет сказочный (*Christmas Stories: Nutcracker; Crystal Slipper*), то «конструирование повествования во многом обусловлено выбором привычных магических маркеров (превращения, заклинания, колдовские напитки); сказочные стереотипы находятся и в основании оформления природного и предметного мира игры (лес-оборотень, чудесные камни, зеркала, лампы, ключи, куклы, плащи-невидимки и т.п.) [10, с. 62]. Таким образом, в отношении игр типа *hidden object adventure* степень интерпретации мифологем зависит от жанра, фигурирующего в основе сюжета и игрового мира. Если это сказка (обычно вариации знакомого читателю сюжета), то необходимо ожидать соответственное наполнение на уровне локусов и предметного мира. Однако сказки в чистом виде среди аудитории данного вида игр непопулярны, поэтому сказочно-мифологическая традиция в данных произведениях присутствует ровно настолько, насколько она воспринята популярными жанрами современной культуры (триллером, детективом).

Непопулярность сказки в данном игровом жанре опять же относительна. Оговоримся, что речь идет об англоговорящей аудитории, для которой в основном создаются проекты компании Elephant Games. Подчас узнаваемость сюжета привлекает аудиторию, особенно если знакомая история рассказана иначе, если ей придают «неожиданный поворот» (в терминологии разработчиков, *unexpected twist*). Поэтому выпускаются целые серии проектов со «сказочной» основой, что особенно популярно в преддверии рождественских праздников. Таковы проекты *Christmas Stories: Nutcracker* («Рождественские истории: Щелкунчик»), *Detective Quest: The Crystal Slipper* («Детективный квест: хрустальная туфелька»). Для них характерен подчеркнуто сказочный сеттинг. Обычно в основе сюжета данных игр лежат именно литературные сказки: «Щелкунчик и Мышиный Король» А. Гофмана, «Золушка» Ш. Перро и др. Используются не только сами сюжеты, но и сложившиеся вокруг них культурные явления – так, в игру «Щелкунчик» встроена музыка из одноименного балета П.И. Чайковского. Иногда знаковые культурные и литературные феномены или их части изымаются из привычного контекста и помещаются авторами игры в новые сюжеты, за счет

чего существенно обогащается поэтика последних: так, в игре *Chimeras: Tune of Revenge* («Химеры: Мелодия мести») призрак шарманщика, мстящий своим прижизненным обидчикам, исполняет стихотворение Э. По «Ворон», создавая атмосферу неизбежности трагической кончины своих слушателей. В проектах данного типа понятие мифологемы максимально расширяется, создатели игры усиленно ищут культурные универсалии, понятные, в частности, американскому игроку. Ими становятся известные литературные и народные сказки («Щелкунчик и Мышиный король», «Дюймовочка», «Золушка»), античная мифология (проект *The Lord of Statues* («Властелин статуй») вдохновлен мифом о Пигмалионе и Галатее), кельтская мифология (в проектах *Riddles of Fate: Wild Hunt* («Загадки судьбы: Дикая охота») и *Samhain* («Самайн») эксплуатируются представления о Дикой охоте). Важной составляющей картины мира американских реципиентов игровой индустрии оказалось произведение Ч. Диккенса «Рождественская песнь в прозе» (проект *A Christmas Carol*) и поэма «Ворон» Э. По (*Chimeras: Tune of Revenge* «Химеры: Мелодия мести»).

Таким образом, степень репрезентации и интерпретации сказочно-мифологической традиции в компьютерной игре определяется как ее собственным жанром, так и жанром ее культурного (литературного) прототипа. Масштабные многопользовательские проекты типа *World of Warcraft*, предполагающие активное взаимодействие игроков в виртуальном мире с собственной геополитикой и историей, часто копируют и развивают сказочно-мифологическую модель литературы фэнтези. Соответственно, эпическая многоплановость, персонажный фонд и предметный мир целиком строятся на мифологических универсалиях. Проекты типа *hidden object adventure* камерны, рассчитаны на одного игрока, представляют собой некий мультимедийный детектив. В них сказочно-мифологическая традиция просматривается в той степени, в какой она прослеживается в разных жанрах массовой культуры и литературы (детектив, триллер, фильм ужасов), то есть работает на уровне сюжетной схемы. Однако в отдельных проектах фигурируют прямые отсылки к вполне определенным сюжетам («Щелкунчик», «Золушка»), что имеет место при наличии запроса от целевой аудитории (рождественские праздники, игра для семейного времяпрепровождения). Можно обнаружить и четкие мифологические аллюзии (античные и кельтские мифы), часто заявленные в названиях проектов, а также элементы высокой культуры (литературы), которые в эпоху постмодернистской игры и

электики стали служить своеобразными маркерами теперь уже мифологизированных периодов романтизма, викторианства и т.д.

Список литературы

- 1.Цымбаленко С.Б. Влияние Интернета на российских подростков и юношество в контексте развития российского информационного пространства // Медиа. Информация. Коммуникация. 2013-№4. [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://mic.org.ru/4-nomer-2012/162-vliyanie-interneta-na-rossijskikh-podrostkov-i-yunoshestvo-v-kontekste-razvitiya-rossijskogo-informatsionnogo-prostranstva> (дата обращения 30.08.2014).
- 2.Югай И.И. Компьютерная игра как жанр художественного творчества на рубеже XX-XXI веков: автореф. канд. дисс. СПб.: Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов, 2008. 26 с.
- 3.Laurel B. Computers as theatre. – Boston: Addison-Wesley Longman Publishing Co., Inc., 1993. 256 p.
- 4.Juul J. Games Telling Stories: A brief note on games & Narratives" // Games Studies 2001, #1 (1), [Электронный ресурс]. Режим доступа <http://www.gamestudies.org/0101/juul-gts/> (дата обращения 30.08.2014).
- 5.Murray M. Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace. – MIT Press, 1998. 336 p.
- 6.Aarseth E. Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature. – The Johns Hopkins University Press, 1997. [Электронный ресурс]. Режим доступа [http://www.autzones.com/din6000/textes/semaine09/Aarseth\(1997\).pdf](http://www.autzones.com/din6000/textes/semaine09/Aarseth(1997).pdf) (дата обращения 14.06.15).
- 7.Гутман И.Е. Компьютерные виртуальные игры: культурно-антропологические аспекты анализа: автореф. канд. дисс. СПб.: СПбГУ, 2009. 27 с.
- 8.Тендяркова М.В. Старые и новые лики игры: игровая специфика виртуального пространства // Культурно-историческая психология. 2008. № 2. С. 60–68.
- 9.Омельченко Н.В. Личностные особенности играющих в компьютерные игры: автореф. канд. дисс. Краснодар: Кубан. гос. ун-т, 2009. 26 с.
- 10.Ефимова Н.И., Золотова Т.А. Фольклорные и литературные аллюзии в компьютерных играх // Сборник статей в честь М.П.Чередниковой. М.: Лабиринт, 2010. С. 58 – 64.
11. Золотова Т.А., Ефимова Н.И. «Человек играющий»: картина мира в субкультуре геймеров // Интернет и фольклор: сборник статей. М.: РГЦРФ, 2010. С. 202 – 208.
12. Efimova N., Zolotova T. Folkloric narratives in modern youth culture (on verbal creative work of youth communities in Mari El Republic). // Life Science Journal 2014. 11 (5). – С. 532-535.
13. Васильева (Ефимова) Н.И. Фольклорные архетипы в современной массовой литературе: романы Дж.К. Роулинг и их интерпретация в молодежной субкультуре: дисс. ... канд. филол. наук. Н. Новгород, 2005. 256 с.

14. Сайт компании Elephant Games. [Электронный ресурс]. Режим доступа elephant-games.com (дата обращения 2.10.2015).

MYTH AND FAIRY-TALE IN THE TEXT OF THE COMPUTER GAME

N.I. Efimova

The article focuses on the main tendencies of usage of fairy-tale and mythological motives in the computer game as a popular phenomenon of everyday culture. The comparative historical and comparative typological methods are applied. The sources of research are projects by the Russian game developing company Elephant Games. The target group of the company is located in English-speaking countries. An approach to interpretation of mythological motives is displayed on the material of two genres (MMORPG and hidden object adventure). It is stated that transformation of mythological archetypes depends on the fact how they are interpreted within the cultural or literary genre (fantasy, detective, thriller) underlying the game. Some observations are given concerning the influence of mythological archetypes on things and characters of the game world; concerning popular fairy-tale plots and literary and cultural allusions (from antique myths to stories by Dickens and Poe).

Keywords: computer game, fairy-tale and mythological motives, remythologisation, fantasy, detective, and thriller, hidden object adventure.

5.16. К ВОПРОСУ ОБ ИСТОЧНИКАХ ПРОИСХОЖДЕНИЯ И КЛАССИФИКАЦИИ БИБЛЕИЗМОВ ВО ФРАНЦУЗСКОМ ЯЗЫКЕ

© *A.B. Верещагина*

В данном исследовании анализируются библеизмы во французском языке. Цель работы – попытаться выявить национальный греко-латино-еврейский код Библии, если он присутствует во французском языке. Среди используемых приемов следует назвать сравнительно-исторический метод, системный подход, а также приемы лингвостилистического анализа. В ходе разбора французской лексики удалось выявить и проанализировать множество французских библеизмов. Во-первых, были рассмотрены такие типы библеизмов, как антропонимы, топонимы, этнонимы. Во-вторых, исследована, являющаяся, на наш взгляд, центральной группой – лексика, обозначающая христианские понятия. Кроме того, выделяются также следующие лексические группы, составляющие основу французских библеизмов, – еврейские формулы, языческие понятия, лексика, связанная с природой, флорой и фауной, человеком, конкретными и абстрактными понятиями, временем и действием. Анализируется частотность и количественная представленность данных лексических групп во французском языке. Таким образом, удалось проследить, что французский язык удивительным обра-

зом в достаточно полном объёме сохранил национальный греко-латино-еврейский код Библии.

Ключевые слова: Библия, библеизм, французский язык, греко-латино-еврейский код, лексическая группа, антропонимы, топонимы, этнонимы.

Библейские мотивы, персонажи и выражения составляют важный пласт как французского языка, так и других христианских народов. Естественно, что в различных языках библеизмы имеют свои особенности и по-своему отражают греко-латино-еврейский национальный код Библии. Мы рассматриваем эти особенности на материале словаря библеизмов французского языка [1].

Важной составляющей библеизмов являются имена собственные. Их можно разделить на три группы.

Во-первых, выделяются более 40 антропонимов, являющихся основной французских библейских выражений: Jésus-Christ Иисус, Abraham Авраам, Jacob Яков, Jézabel Иезавель, Job Иов, Jonas Иона, Joseph Иосиф, Judas Иуда, Isaac Исаак, Adam Адам, Balaam Валаам, Balthazar Балтасар, Benjamin Вениамин, Caïn Каин, Élie Илия, Mathusalem Мафусаил, Lazare Лазарь, Hérode Ирод, Levite Левит, Jean-Baptiste Иоанн Креститель, Ève Ева, Madeline Магдалина, Cèsar Цезарь, Daniel Даниил, David Давид, Judith Юдифь, Zachée Закхей, Moïse Моисей, Nicodème Никодим, Nemrod Ним(в)род, Noé Ной, Onan Онан, Pilate Пилат, Pierre (Saint) Святой Пётр, Rachel Рахиль, Salomé Саломея, Solomon Соломон, Samson Самсон, Dalila Далила, Thomas Фома, Si(y)meon Симеон, Simon Симон.

Большинство из них происходят из Ветхого Завета и соответственно еврейского происхождения.

Так, например, с именем Balthazar Валтасар связано выражение *festin de Balthazar* _пир Валтасара или Валтасаров пир_, что означает в первую очередь роскошный пир, а также неоправданную беззаботность или ситуацию, когда человек, не подозревая о приговоре судьбы, предаётся радостям жизни.

В Книге пророка Даниила 5 стихе мы читаем:

«Βάλτασαρ ὁ βασιλεὺς ἐποίησεν ἐστιάτοριαν μεγάλην τοῖς ἑταίροις αὐτοῦ καὶ ἔπινεν οἶνον. καὶ ἀνυφώθη ἡ καρδία αὐτοῦ, καὶ εἶπεν ἐνέγκαι τὰ σκεύη τὰ χρυσᾶ καὶ τὰ ἀργυρᾶ τοῦ οἴκου τοῦ θεοῦ, ἃ ἤνευκε Ναβουχοδοноσορ ὁ πατήρ αὐτοῦ ἀπὸ Ἱερουσαλήμ, καὶ οἰνοχοῆσαι ἐν αὐτοῖς τοῖς ἑταίροις αὐτοῦ» [6, с. 876].

Наш дословный перевод: «Валтасар царь сделал большое пиршество для вельмож своих и пил вино. И сердце его замыслило, и приказал принести золотые и серебряные сосуды, которые Навуходоносор, отец его, вынес из храма Иерусалимского, чтобы пить из них царю и окружению его».

Во-вторых, можно насчитать более десятка еврейских топонимов, которые стали составляющей французских библеизмов: Babylone (Babel) Вавилон, Cana Кана, Capharnaüm Капернаум, Jéricho Иерихон, Jérusalem Иерусалим, Emmaüs Эммаус, Gethsémani Гефсиманский сад, Golgotha Голгофа, Nazareth Назарет, Sion Сион, Sodome et Gomorthe Содом и Гоморра.

Например, с городом в провинции Галилеи Cana Кана связан фразеологизм *Noces de Cana* «брак в Кане галилейской», который употребляется как символ радостного праздника. В качестве источника этого фразеологизма можно в частности упомянуть фрагмент Евангелия От Иоанна (2, 1–11):

εΚαὶ τῇ ἡμέρᾳ τῇ τρίτῃ γάμος ἐγένετο ἐν Κανὰ τῆς Γαλιλαίας, καὶ ἦν ἡ μήτηρ τοῦ Ἰησοῦ ἐκεῖ. ἐκλήθη δὲ καὶ ὁ Ἰησοῦς καὶ οἱ μαθηταὶ αὐτοῦ εἰς τὸν γάμον.

καὶ ὑπερήσαντος οἴνου λέγει ἡ μήτηρ τοῦ Ἰησοῦ πρὸς αὐτόν, Οἶνον οὐκ ἔχουσιν.

καὶ λέγει αὐτῇ ὁ Ἰησοῦς, Τί ἐμοὶ καὶ σοί, γύναι, οὐπω ἤκει ἡ ὥρα μου.

λέγει ἡ μήτηρ αὐτοῦ τοῖς διακόνοις, Ὅτι ἂν λέγῃ ὑμῖν ποιήσατε.

ἦσαν δὲ ἐκεῖ λίθιναι ὑδρῖαι ἕξ κατὰ τὸν καθαρισμόν τῶν Ἰουδαίων κείμεναι, χωροῦσαι ἀνὰ μετρητὰς δύο ἢ τρεῖς.

λέγει αὐτοῖς ὁ Ἰησοῦς, Γεμίσατε τὰς ὑδρίας ὕδατος. καὶ ἐγέμισαν αὐτὰς ἕως ἄνω.

καὶ λέγει αὐτοῖς, Ἀντλήσατε νῦν καὶ φέρετε τῷ ἀρχιτρικλίνῳ. οἱ δὲ ἤνεγκαν.

ὡς δὲ ἐγεύσατο ὁ ἀρχιτρικλίνος τὸ ὕδωρ οἶνον γεγενημένον καὶ οὐκ ᾔδει πόθεν ἐστίν,

οἱ δὲ διάκονοι ᾔδεισαν οἱ ἠντληκότες τὸ ὕδωρ, φωνεῖ τὸν νυμφίον ὁ ἀρχιτρικλίνος

καὶ λέγει αὐτῷ, Πᾶς ἄνθρωπος πρῶτον τὸν καλὸν οἶνον ἔως ἄρτι.

Ταύτην ἐποίησεν ἀρχὴν τῶν σημείων ὁ Ἰησοῦς ἐν Κανὰ τῆς Γαλιλαίας καὶ ἐφάνερωσεν τὴν δόξαν αὐτοῦ, καὶ ἐπίστευσαν εἰς αὐτὸν οἱ μαθηταὶ αὐτοῦ» [4, с. 318–319] /

«На третий день был брак в Кане Галилейской, и Матерь Иисуса была там.

Был также зван Иисус и ученики его на брак.

И как не доставало вина, то Матерь Иисуса говорит Ему: вина нет у них.

Иисус говорит Ей: что Мне и Тебе, Жено? ещё не пришёл час Мой.

Матерь Его сказала служителям: что скажет Он вам, то сделайте.

Было же тут шесть каменных водоносов, стоявших по обычаю очищения Иудейского, вмещавших по две или три меры.

Иисус говорит им: наполните сосуды водою. И наполнили их доверху.

И говорит им: теперь почерпните и несите к распорядителю пира. И понесли.

Когда же распорядитель отведал воды, сделавшейся вином, – а он не знал, откуда это вино, знали только служители, почерпавшие воду, – тогда распорядитель зовёт жениха.

И говорит ему: всякий человек подаёт сперва хорошее вино, а когда напьются, тогда худшее;

а ты хорошее вино сберёг доселе.

Так положил Иисус начало чудесам в Кане Галилейской и явил славу Свою; и уверовали в Него ученики Его» [3, с. 112–113].

В-третьих, во французском языке мы можем обнаружить около 10 этнонимов из Библии, которые служат основой фразеологизмов: Semite еврей, le C(h)anaan Ханаан, Samaritain самаритянин, Philistin филистимляне, Pharisien фарисеи, Mass(h)abées книги Маккавейские, Qohélet(h) l'Ecclésiaste книги Экклесиаста.

В качестве примера можно привести выражение bon Samaritain ‘добрый самаритянин’, которое происходит из притчи, которая рассказана в Евангелии От Луки (10, 30–37):

εὐπολαβῶν ὁ Ἰησοῦς εἶπεν, Ἄνθρωπός τις κατέβαινεν ἀπὸ Ἱερουσαλὴμ εἰς Ἱεριχὼ καὶ

λησταῖς περιέπεσεν, οἱ καὶ ἐκδύσαντες αὐτὸν καὶ πληγὰς ἐπιθέντες ἀπῆλθον ἀφέντες

ἡμισθανῆ.

κατὰ συγκυρίαν δὲ ἱερεὺς τις κατέβαινεν ἐν τῇ ὁδῷ ἐκείνῃ καὶ ἰδὼν αὐτὸν

ἀντιπαρῆλθεν.

ὁμοίως δὲ καὶ Λευίτης γενόμενος κατὰ τὸν τόπον ἐλθὼν καὶ ἰδὼν αὐτὸν ἀντιπαρῆλθεν.

Σαμαρίτης δὲ τις ὁδεύων ἦλθεν κατ' αὐτὸν καὶ ἰδὼν ἐσπλαγχνίσθη, καὶ προσελθὼν κατέδρασε τὰ τραύματα αὐτοῦ ἐπιχέων ἔλαιον καὶ οἶνον, ἐπιβιάσας δὲ

αὐτὸν ἐπὶ τὸ ἴδιον κτήνος ἤγαγεν αὐτὸν εἰς πανδοχεῖον καὶ ἐπεμελετήθη αὐτοῦ.

καὶ ἐπὶ τὴν αὐρίον ἐκβαλῶν ἔδωκεν δύο δηνάρια τῷ πανδοχεῖ καὶ εἶπεν,
'Επιμελήθητι αὐτοῦ, καὶ ὅτι ἂν προσδαπανήσης ἐγὼ ἐν τῷ ἐπανέρχῃσθαί με ἀποδώσω σοι.
τίς τούτων τῶν τριῶν πλησίον δοκεῖ σοι γεγονέναι τοῦ ἐμπεσόντος εἰς τοὺς ληστὰς
ὁ δὲ εἶπεν, 'Ο ποιήσας τὸ ἔλεος μετ' αὐτοῦ. εἶπεν δὲ αὐτῷ ὁ Ἰησοῦς,
, Πορεύου καὶ σὺ ποίει ὁμοίως» [4, с. 246]. / «На это сказал Иисус: не-
который человек шёл из Иерусалима в Иерихон и попался разбойникам,
которые сняли с него одежду, изранили его и ушли, оставив его едва
живым.

По случаю один священник шёл тою дорогою и, увидев его, прошёл мимо.

Также и левит, быв на том месте, подошёл, посмотрел и прошёл мимо.

Самарянин же некто, проезжая, нашёл на него и, увидев его, сжалился.

И, подойдя, перевязал ему раны, возливая масло и вино; посадив его на своего осла, привёз его в гостиницу и позаботился о нём;

А на другой день отъезжая, вынул два динария, дал содержателю гостиницы и сказал ему: «позаботься о нём; и если издержишь что более, я когда возвращусь, отдам тебе».

Кто из этих троих, думаешь ты, был ближний попавшемуся разбойником?

Он сказал: оказавший ему милость. Тогда Иисус сказал ему: иди, и ты поступай также» [3, с. 86–87].

Это выражение используется по отношению к доброму человеку, который при первой же необходимости приходит на помощь человеку, нуждающемуся в ней.

В-четвёртых, следующую важную группу составляют христианские понятия, которых во французском языке более 50.

Некоторые из них греческого происхождения, хотя и проникли они через латинский: агаре братская трапеза, ange ангел, аpocalypse Апокалипсис, аpocryphe Апокриф, арôtre апостол, Bible Библия, Paradis рай, Patriarche патриарх, parabole притча, Décalogue скрижаль, заповеди, charisme харизма, diable дьявол, église церковь, Évangile Евангелие, Exode Исход, genèse бытие, pierre de scandale камень преткновения, prophète пророк, stigmatе стигматы, zélate з(и)елот, ревнитель веры. Как видно, таких лексем можно насчитать около 20.

Обратимся, например, к лексеме французского языка *agare*, происходящей от греческой лексемы *ἀγάπη* ‘любовь’. Она обозначает братскую трапезу первых христиан и весёлую пирушку. Истоки данного французского выражения мы находим в Послании Иуды (12): *οὗτοί εἰσιν οἱ ἐν ταῖς ἀγάπαις ὑμῶν σπιλάδες συνευχοόμενοι ἀφ’ ὧν, ἑαυτοὺς ποταίνουτες...*» [4, с. 829] / «Таковые бывают соблазном на ваших вечерах любви; пиршествуя с вами, без страха утучняют себя...» [3, с. 198].

В основном же они латинского происхождения: *adoration* поклонение, обожание, *âme* душа, *Cantique* Песня, *Pasteur* пастырь, *Magnificat* гимн, *grâce* милость, *Pater noster* Отче наш, *perdition* гибель, отдаление от Бога, *peché* грех, *pentecôte* Пятидесятница, *Cène* Вечеря (Тайная), *Jugement* Страшный суд, *dieu* бог, *disciple* ученик, *enfer* ад, *esprit* дух, *foi* вера, *porte, la voie étroite* трудный путь (Нагорная проповедь), *tentation du Christ* Искушение (Христа), *Transfiguration* Преображение, *le Verbe* Слово Божие, *les voies* пути провидения, промысла Божия, *la Vierge Marie* Пресвятая Дева, *sépulcre* гроб, *Tabernacle* ковчег Завета, *Signe* знамение, чудо. Итак, нами обнаружено более 20 таких лексем.

Лексема французского языка *âme* душа происходит от латинской лексемы *anima* ‘душа’ и является ключевым понятием христианства. Во французской традиции строки из Книги Бытия звучат следующим образом: *Alors Yahvé Dieu modela l’homme avec la glaise du sol, il insuffla dans ses narines une haleine de vie et l’homme devint un être vivant* [1, с. 31].

В оригинале на греческом языке в Книге Бытия (2,7) они звучат так: «καὶ ἔπλασεν ὁ θεὸς τὸν ἄνθρωπον χοῦν ἀπὸ τῆς γῆς καὶ ἐνεφύσηκεν εἰς τὸ πρόσωπον αὐτοῦ πνοὴν ζωῆς καὶ ἐγένετο ὁ ἄνθρωπος εἰς ψυχὴν ζῶσαν» [5, с. 3] / «И создал Господь Бог человека из праха земного, и вдунул в лицо его дыхание жизни, и стал человек душою живою» [2, с. 12].

С этой лексемой во французском языке связано множество фразеологизмов (*âme de cristal* ‘кристальная душа’, *âme double* ‘двуличный человек’ и др.), а также пословиц (*les yeux sont le miroir de l’âme* ‘глаза – зеркало души’).

Буквально несколько еврейского происхождения, хоть и происходят из греческого языка: *Messie* Спаситель, *Râque(s)* Пасха, *Géhenne* геенна, *manne céleste* манна небесная, *séraphin* серафим, *Satan* Сатана.

Рассмотрим выражение *manne céleste* ‘манна небесная’, которое обозначает что-либо очень нужное и непредвиденное. История происхождения этого выражения связано с чудесами, описанными в Исходе (16, 14–15): *καὶ ἰδοὺ ἐπὶ πρόσωπον τῆς ἐρήμου λεπτὸν ὡσεὶ κόριον λευκὸν*

ὡσεὶ πάγος ἐπὶ τῆς γῆς. τιδόντες δὲ αὐτὸ οἱ υἱοὶ Ἰσραὴλ εἶπαν ἕτερο
ς τῷ ἑτέρῳ Τί ἐστὶν τοῦτο οὐ γὰρ ᾔδεισαν, τί ἦν. εἶπεν δὲ Μωυσῆς
πρὸς αὐτοὺς Οὗτος ὁ ἄρτος, ὃν ἔδωκεν κύριος ὑμῖν φαγεῖν» [5,
с.114] / «Роса поднялась, и вот, на поверхности пустыни нечто мелкое,
крупновидное мелкое, как иней на земле. И увидели сыны Израилевы и
говорили друг другу: что это? Ибо не знали, что это. И Моисей сказал
им: это хлеб, который Господь дал вам в пищу...» [2, с. 85].

В Апокалипсисе, или Откровении святого Иоанна Богослова (2, 17)
выражение манна небесная встречается уже в переносном смысле:
«ὁ ἔχων οὖς ἀκουσάτω τί τὸ πνεῦμα λέγει ταῖς ἐκκλησίαις. τῷ νικῶ
ντι δώσω αὐτῷ τοῦ μάννα τοῦ κεκρυμμένου καὶ δώσω αὐτῷ ψῆφον λε
υκὴν, καὶ ἐπὶ τὴν ψῆφον ὄνομα καινὸν γεγραμμένον ὃ οὐδεὶς οἶδεν ε
ἰ μὴ ὁ λαμβάνων» [4, с. 836] / «Имеющий ухо [слышать] да слышит, что
Дух говорит церквям: побеждающему дам вкушать сокровенную манну,
и дам ему белый камень и на камне написанное новое имя, которое ни
кто не знает, кроме того, кто получает» [3, с. 287].

Сюда же можно добавить несколько еврейских формул: alléluia фор
мула восхваления, amen – ainsi soit-il да будет так, hosanna(h) Осанна
или спаси же, tohu-bohu первозданный хаос.

В-пятых, отдельно следует отметить библеизмы, связанные с языче
скими именами и названиями – Baal Ваал, Gog et Magog Гог и Магог,
Moloch Молох, sabbat суббота, шабаш, mage mag, idole идол, кумир, loi
иудейский закон, talion (ius talionis) закон адекватного возмездия, phy
lactère амулет, талисман, Pinnacle вершина иудейского храма. Подобных
лексем можно обнаружить около 10.

В качестве примера языческих имён из Библии возьмём Gog et
Magog Гог и Магог. Это выражение употребляется во французском
языке в значении чего-то враждебного, устрашающего и обладающего
дьявольской силой. Для того, чтобы проиллюстрировать источник дан
ного библеизма, приведём из Апокалипсиса, или Откровения святого
Иоанна Богослова (20, 7–10):

«καὶ ὅταν τελεσθῇ τὰ χίλια ἔτη, λυθήσεται ὁ Σατανᾶς ἐκ τῆς φυλακ
ῆς αὐτοῦ.

καὶ ἐξελεύσεται πλανῆσαι τὰ ἔθνη τὰ ἐν ταῖς τέσσαρσιν γωνίαις τῆ
ς γῆς, τὸν Γῶγ καὶ Μαγῶγ, συναγαγεῖν αὐτοὺς εἰς τὸν πόλεμον, ὧν
ὁ ἀριθμὸς αὐτῶν ὡς ἡ ἄμμος τῆς θαλάσσης.

καὶ ἀνέβησαν ἐπὶ τὸ πλάτος τῆς γῆς καὶ ἐκύκλευσαν τὴν παρεμβολὴ
ν τῶν ἁγίων καὶ

τὴν πόλιν τὴν ἡγαπημένην, καὶ κατέβη πῦρ ἐκ τοῦ οὐρανοῦ καὶ κατέ
φαγεν αὐτούς.

καὶ ὁ διάβολος ὁ πλανῶν αὐτοὺς ἐβλήθη εἰς τὴν λίμνην τοῦ πυρὸς καὶ τοῦ θείου ὕπου καὶ τὸ θηρίον καὶ ὁ ψευδοπροφήτης, καὶ βασανισθήσονται ἡμέρας καὶ νυκτὸς εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰῶνων» [4, с. 880] / «Когда же окончится тысяча лет, сатана будет освобожден из темницы своей и выйдет обольщать народы, находящиеся на четырех углах земли, Гога и Магога, и собирать их на брань; число их – как песок морской.

И вышли на широту земли, и окружили стан святых и город возлюбленный.

И ниспал огонь с неба от Бога и пожрал их;

И диавол, прельщавший их, ввержен в озеро огненное и серное, где зверь и лжепророк, и будут мучаться день и ночь во веки веков» [3, с. 301].

В-шестых, выделяется лексика, связанная с человеком – enfant ребенок, femme женщина, homme мужчина, человек, generation род, orphelin сирота, vitago мужеподобная женщина, в том числе занятия – largou разбойник, semeur сеятель, marchand торговец и части тела и органы – sang кровь, poitrine грудь, tête голова, airain лоб, oreille ухо, chair плоть, cheveu волос, coeur сердце, nez нос, peau кожа, voix голос, prunelle зеница (ока), bras рука, face лицо. Более 20 лексических единиц относятся к этой группе.

Хотелось бы остановиться на лексеме cheveu 'волос'. В первую очередь во французском языке встречается выражение cheveux d'Absalom (Absalom) 'волосы Авессалома', которое происходит из истории, рассказанной во 2-й книге Царств:

«καὶ συνήτησεν Αβεσσαλωμ ἐνώπιον τῶν παίδων Δαυιδ, καὶ Αβεσσαλωμ ἐπιβεβηκὼς ἐπὶ τοῦ ἡμίονου αὐτοῦ, καὶ εἰσῆλθεν ὁ ἡμίονος ὑπὸ τὸ δάσος τῆς δρυὸς τῆς μεγάλης, καὶ ἐκρεμάσθη ἡ κεφαλὴ αὐτοῦ ἐν τῇ δρυί, καὶ ἐκρεμάσθη ἀνὰ μέσον τοῦ οὐρανοῦ καὶ ἀνὰ μέσον τῆς γῆς, καὶ ἡμίονος ὑποκάτω αὐτοῦ παρῆλθεν.

καὶ εἶδεν ἀνὴρ εἰς καὶ ἀνήγγειλεν Ἰωαβ καὶ εἶπεν Ἰδοὺ ἑώρακα τὸν Αβεσσαλωμ

κρεμάμενον ἐν τῇ δρυί» [5, 603] / «И встретился Авессалом с рабами Давидовыми; он был на муле. Когда мул вбежал с ним под ветви большого дуба, то Авессалом запутался волосами своими в ветвях дуба и повис между небом и землею, а мул, бывший под ним, убежал.

И увидел это некто и донес Иоаву, говоря: вот, я видел Авессалома висящим на дубе» [2, с. 359].

Кроме того, отмечается образ волоса как не очень ценного предмета, но о котором заботится Бог. Так, во французской традиции мы встречаем: Vos cheveux mêmes sont tous comptés [1, с.76]. Истоки этого выраже-

ния находим, например, в Евангелии от Луки (12, 7): «ἀλλὰ καὶ αἱ τρίχες τῆς κεφαλῆς ὑμῶν πᾶσαι ἡρίθμηται. μὴ φοβεῖσθε. πολλῶν στρουθίων διαφέρετε» [4, С. 255] / «А у вас и волосы на голове все сочтены. Итак, не бойтесь: вы дороже многих малых птиц» [3, с. 89].

Также во французской библейской традиции можно встретить: *Pas un cheveu de votre tête ne sera perdu / Il ne tombera pas un cheveu de votre tête*. В качестве источника также можно привести фрагмент Евангелия от Луки (21, 16–18):

«παράδοθήσεσθε δὲ καὶ ὑπὸ γονέων καὶ ἀδελφῶν καὶ συγγενῶν καὶ φίλων, καὶ θανατώσουσιν ἐξ ὑμῶν. καὶ ἔσεσθε μισούμενοι ὑπὸ πάντων διὰ τὸ ὄνομα μου. καὶ θριξὶ ἐκ τῆς κεφαλῆς ὑμῶν οὐ μὴ ἀπόληται» [4, с. 291] / «Преданы также будете и родителями, и братьями, и родственниками, и друзьями, и некоторыми из вас умертвят; И будете ненавидимы всеми за имя Мое, Но и волос с головы вашей не пропадёт...» [3, с. 103].

Ещё одно выражение во французском языке – *les cheveux se dressent sur la tête* ‘волосы встают дыбом’ – характеризует крайнюю степень ужаса. В Библии в качестве источника можно назвать фрагмент из Книги Иова (4, 13–15), где приведены слова Епифаза:

«φόβοι δὲ καὶ ἡχώ νυκτερινή, ἐπιπίπτων φόβος ἐπ’ ἀνθρώπους, φρίκη δὲ μοι συνήνητησεν καὶ τρόμος καὶ μεγάλως μου τὰ ὀστά συνέσεισεν, καὶ πνεῦμα ἐπὶ πρόσωπόν μου ἐπῆλθεν, ἔφριξαν δὲ μοι τρίχες καὶ σάρκες» [6, с. 278] / «Среди размышлений о ночных видениях, когда сон находит на людей,

Объял меня ужас и трепет и потряс все кости мои.

И дух прошёл надо мною; дыбом стали волосы на мне» [2, с. 552].

В-седьмых, мы можем обнаружить обширную группу, связанную с конкретными вещами и предметами: *sine* воск, *écaille* пелена, *bâton* жезл, *bouchée* кусок (хлеба), *savegne* вертеп, *creuset* горнило, *crèche* ясли, *crible* решето, *calice* (coupe) чаша, *sendre* пепел, *rière* сети (засада), *brèche* пролом, *rain* хлеб, *pot* горшок, *roussière* брэн, прах, *encens* фимиам, *éponge* губка, *feuille* лист, *fosse* яма, *toit* крыша, кровля, *vin* вино, *lit* одр (болезни), *fumée* дым, *glaive* меч, *levaine* закваска, *goutte* капля, *le roseau* трость, опора, *legion* легион, *charbon* уголь, *chemin* дорога, путь, *racine* корень. В этой группе около 30 лексем.

Рассмотрим лексему *racine* корень, которая употребляется в составе библеизма *la racine du mal* ‘корень всех зол’, что означает не всегда понятную причину зла и т.п.

Апостол Павел корнем всех зол называет стяжательство. Так, в первом Послании к Тимофею (6, 9–10): «ρίζα γὰρ πάντων τῶν κακῶν ἐστὶν ἡ φιλαργυρία, ἧς τινες οὐρεγόμενοι ἀπεπλανήθησαν ἀπὸ τῆς πίστεως καὶ ἑαυτοὺς περιέπειραν ὀδύνας πολλαῖς» [4, с. 723] / «Ибо корень всех зол есть сребролюбие, которому предавшись, некоторые уклонились от веры и сами себя подвергли многим скорбям» [3, с. 267]. Во французском варианте: «La racine tous les maux, en effet, c'est l'amour de l'argent» [1, с.253].

В-восьмых, около 20 лексем, являющихся компонентом библеизмов, имеют отношение к природе, флоре и фауне: *vigne* виноградник, *agneau* ягнёнок, агнец, *baume* аромат смолы, *boeuf* овца, *bouc* козёл, *brebis* овца, *buisson* терновый куст, *cèdre* кедр, *chameau* верблюд, *veau d'or*, *chien* золотой телец, *colombe* голубь, *serpent d'airain* медный змей, *air* ветер, *ciel* небо, *monde* мир, *lumière* свет, *déluge* потоп, *fruit* плод, *ivraie* сорняк, *плевел*.

В качестве примера приведём выражение *bouc émissaire* — искупительный козёл, истоки которого мы находим в Левите (16, 9–10) и (16, 21–22):

«καὶ προσάξει Ἀαρων τὸν χίμαρον, ἐφ' ὃν ἐπήλθεν ἐπὶ αὐτὸν ὁ κλῆρος τῷ κυρίῳ, καὶ προσοίσει περὶ ἁμαρτίας. καὶ τὸν χίμαρον, ἐφ' ὃν ἐπήλθεν ἐπὶ αὐτὸν ὁ κλῆρος τοῦ ἀποπομπαίου, στήσει αὐτὸν ζῶντα ἔναντι κυρίου τοῦ ἐξιλάσασθαι ἐπὶ αὐτοῦ ὥστε ἀποστείλαι αὐτὸν εἰς τὴν ἀποπομπήν. ἀφήσει αὐτὸν εἰς τὴν ἔρημον» [5, с. 186]

«καὶ ἐπιθήσει Ἀαρων τὰς χεῖρας αὐτοῦ ἐπὶ τὴν κεφαλὴν τοῦ χιμαροῦ τοῦ ζῶντος καὶ ἐξαγορεύσει ἐπὶ αὐτὸν πάσας τὰς ἀνομίας τῶν υἱῶν Ἰσραὴλ καὶ πάσας τὰς ἀδικίας αὐτῶν καὶ ἐπιθήσει αὐτὰς ἐπὶ τὴν κεφαλὴν τοῦ χιμαροῦ τοῦ ζῶντος καὶ ἐξαποστελεῖ ἐν χειρὶ ἀνθρώπου ἐτοίμου εἰς τὴν ἔρημον» [5, с. 187] / «И приведёт Аарон козла, на которого вышел жребий для Господа, и принесёт его в жертву за грех, /А козла, на которого вышел жребий для отпущения, поставит живого пред Господом, чтобы совершить над ним очищение и отослать его в пустыню для отпущения. /И возложит Аарон обе руки свои на голову живого козла, и исповедает над ним все беззакония сынов Израилевых, и все преступления их, и все грехи их, и возложит их на голову козла, и отошлёт с нарочным человеком в пустыню. / И понесёт козёл на себе все беззакония их в землю непроходимую, и пустит он козла в пустыню» [2, с. 135].

Кроме того, с этим сюжетом связаны такие выражения во французском языке, как «faire de qn le bouc émissaire и charger des tous les péchés d'Israël» _взвалить на кого-либо чужую вину_.

Девятая группа лексем-библейзмов, которая в целом не очень многочисленная, описывает действия, знаковые для библейского текста: exode исход, fuite бегство, holocauste всесожжение, moisson жатва, multiplication умножение, traversée du deserts вождение по пустыни и некоторые другие.

Рассмотрим истоки происхождения выражения, в составе которого находится лексема moisson жатва, а именно: La moisson est grande, mais il y a peu d'ouvriers [1, с. 197]. Жатвы много, а делателей мало.

Так, в Евангелии От Луки сказано об Иисусе (10, 2):

«ἔλεγεν δὲ πρὸς αὐτούς, Ὁ μὲν θερισμὸς πολὺς, οἱ δὲ ἔργαται ὀλίγοι. δεήθητε οὖν τοῦ κυρίου τοῦ θερισμοῦ ὅπως ἔργατας ἐκβάλλῃ εἰς τὸν θερισμὸν αὐτοῦ» [4, с. 242] / «И сказал им: жатвы много, а делателей мало; итак, молитесь Господина жатвы, чтобы выслал делателей на жатву Свою» [3, с. 85].

Следует отметить, что данное выражение обозначает преобладание количества работы над количеством людей выполняющих эту работу.

К последней группе лексем, являющихся составной частью библейзмов, относятся абстрактные понятия: paix мир, nom имя, gloire слава, centuple множество, abomination мерзость, гадость, l'alpha et omega альфа и омега, а также обозначения времени: heure час, jour день, jubilé юбилей, mesure мера, siècle век.

Если обратиться к французской лексеме abomination мерзость, гадость, то она входит в библейское выражение abomination de la désolation _мерзость запустения_, которое обозначает ужас, внушаемый святотатством, гадость, мерзость. Истоки этого выражения мы находим в Библии в Книге пророка Даниила, где мерзостью названо идолопоклонство (11, 31):

«καὶ βραχίονες παρ'αὐτοῦ στήσονται καὶ μιανοῦσι τὸ ἅγιον τοῦ φόβου καὶ ἀποστήσουσι τὴν θυσίαν καὶ δώσουσι βδέλυγμα ἐρημώσεως» [6, с. 932] / «И поставлена будет им часть войска, которая осквернит святылище могущества, и прекратит ежедневную жертву, и поставит мерзость запустения» [2, с. 886].

В качестве итога выше сказанного следует отметить, что французский язык удивительным образом сохранил национальный греко-латино-еврейский код Библии.

Список литературы

1. Жуковская Н.П. Библизмы 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.
2. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета канонические. В русском переводе с параллельными местами и приложениями. М.: Российское Библейское Общество, 2002. Ветхий Завет. 936 с.
3. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета канонические. В русском переводе с параллельными местами и приложениями. М.: Российское Библейское Общество, 2002. Новый завет. 336 с.
4. The Greek Testament. Former Editions edited by Kurt Aland etc. Fourth Revised Edition edited by Barbara Aland etc. in cooperation with the Institute for New Testament Textual Research, Münster/Westphalia. D-Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 2000. 920 S.
5. Septuaginta. Edidit Alfred Rahlfs. Editio altera Robert Hanhart. Duo volumina in uno. D-Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 2006. 1 – 1184 S.
6. Septuaginta. Edidit Alfred Rahlfs. Editio altera Robert Hanhart. Duo volumina in uno. D-Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 2006. 2 – 942 S.

TO THE QUESTION ABOUT THE SOURCES OF THE ORIGIN AND CLASSIFICATION OF PHRASEOLOGICAL UNITS OF BIBLE IN FRENCH

A.V. Vereschagina

In this research phraseological units of Biblical origin in French are analyzed. The work purpose – to try to reveal national Greek-Latin-Jewish code of the Bible if it is present at French. Among the used receptions it is necessary to call a comparative-historical method, system approach, and also methods of stylistic analysis of language. During analysis of the French lexicon it was succeeded to reveal and analyse a set of the French phraseological units of Biblical origin. First, such types of phraseological units of Biblical origin as antroponyms, toponyms, ethnonyms were considered. Secondly, it is investigated, being, in our opinion, the central group – the lexicon designating Christian concepts. Besides, also following lexical groups making a basis of the French phraseological units of Biblical origin – the Jewish formulas, pagan concepts, the lexicon connected with the nature, flora and fauna, the person, concrete and abstract concepts, time and action are allocated. Rate and quantitative representation of data of lexical groups in French is analyzed. 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.

Keywords: Bible, phraseological unit, French, Greek-Latin-Jewish code, lexical group, anthroponym, toponym, ethnonym.

5.17. ВНУТРЕННИЙ (АНТИНОМИЧЕСКИЙ) И ВНЕШНИЙ (ДИХОТОМИЧЕСКИЙ) АСПЕКТЫ РЕМАТИЧЕСКОГО ОТРИЦАНИЯ КАК ФАКТОР РЕЦЕПЦИИ ИНОКУЛЬТУРНОГО КОДА (НА ПРИМЕРЕ ПОРТУГАЛЬСКОГО ЯЗЫКА)

© А. В. Кулешова

Цель работы – рассмотреть рему как элемент высказывания, определяющий объем мысли в ее контекстном развитии. Проанализировав различные варианты функционирования ремы в высказывании, автор делает вывод, что посредством ремы одновременно устанавливаются, с одной стороны, отношение абсолютного отрицания, а с другой – отношение полного относительного отрицания. Абсолютное отрицание является внутривопрепозициональным (предикация) и реализуется в аспекте отношения ремы к теме высказывания. В рамках диалектического отрицания помимо абсолютного различия двух моментов субъекта и предиката, устанавливается их абсолютное тождество. Второе отношение является внешним, дихотомическим. Рема, утверждая истину высказывания, отрицает возможность любых других истинностных реализаций, любых других номинаций.

Ключевые слова: отношение абсолютного отрицания; отношение полного относительного отрицания; слабая, средняя, сильная степень отрицания; предикация; позиция ремы.

Рема раскрывает себя как топик, т.е. как элемент высказывания, определяющий объем мысли в ее контекстном развитии. Функциональная позиция ремы такова, что посредством нее одновременно устанавливаются, с одной стороны, отношение абсолютного отрицания, а с другой – отношение полного относительного отрицания. Абсолютное отрицание является внутривопрепозициональным и реализуется в аспекте отношения ремы к теме высказывания. Это есть не что иное, как отношение предикации, строящееся по модели диалектики суждения. В рамках диалектического отрицания помимо абсолютного различия двух моментов субъекта и предиката, устанавливается их абсолютное тождество. Полное совпадение двух аспектов отношения собственно и создает диалектику высказывания.

Второе отношение является внешним, дихотомическим. Рема, утверждая истину высказывания, отрицает возможность любых других истинностных реализаций, любых других номинаций. Это отрицание носит внешний характер. В этом можно видеть своеобразную номинативную «конкуренцию»: выбор одной номинации в ущерб другой. Вы-

ше мы уже рассматривали данный тип отрицания. Рассмотрим эту функцию более подробно.

Всякий предикат содержит в себе потенциал истинностного отрицания. При этом сила отрицания может варьироваться. Соответственно, варьируется и определенность смысловой направленности отрицания. Сила предикативного отрицания выражается через рему высказывания. Принято разграничивать по критерию силы и смысловой определенности 3 степени рематического отрицания: слабую, среднюю и сильную [3, с. 165–166]. Та же градация подтверждается данными эмпирического анализа интонационных маркеров ремы [6].

Отрицание подчеркивает смысловую предельность мысли. Сила отрицания характеризуется степенью конкретности: чем сильнее отрицание, тем оно более конкретно, целенаправленно.

Слабая степень отрицания характерна для спокойных, неэкспрессивных высказываний. Например:

1. *Começou o debate do milénio* (DN, 14 de Maio de 2015)
2. *Os custos da Defesa são elevados* (DN, 06/01/14)
3. *Casa em Amarante está desabitada* enquanto decorrem processos em tribunal (DN, 18/05/15)

В спокойных неэкспрессивных высказываниях средством выделения ремы является конечная позиция высказывания. В португальском, как и в русском языке в этой позиции может оказаться практически любой элемент предложения (подлежащее, дополнение, обстоятельство и т.д.). В приведенных примерах все рематические элементы – положительной семантики. В то же время в каждом из них имплицитно отрицание – в силу представленного в каждом из них номинативного выбора.

Данное отрицание может быть названо общим, абстрактным. В нем как бы отрицается, отторгается «все другое», данная рематическая номинация ставит себя в виртуальную оппозицию «всему другому». В качестве оппозиции, т.е. противопоставляемого момента, здесь мыслится некий абстрактный языковой потенциал. Категориальная связь моментов здесь не определена. Сам термин «оппозиция» здесь используется нами условно. Оппозиция здесь не носит целенаправленного или исключительного характера. Нет полного отрицания возможности других номинаций. Дальнейшее развитие мысли здесь практически никак не предопределено.

Слабая степень отрицания совпадает с так называемым «фразовым ударением» в интонологии [6, с.102]. При слабой степени интенсивности основным маркером предикатива является порядок слов, а именно: конечная позиция предикатива в высказывании (при этом как в порту-

гальском, так и в русском языке возможна инверсия главных членов, которая не влияет на усиление экспрессии в высказывании).

Средняя по силе степень отрицания базируется на имеющих повышенную смысловую нагрузку языковых элементах (или элементах, которые в результате специального маркирования получают такую нагрузку в тексте): слова с высокой образной экспрессивной нагрузкой¹, все виды отрицания, любые элементы, подчеркивающие количественные параметры номинативного выделения объекта.

При средней форме отрицания порядок слов – конечная позиция в высказывании, – как маркер предикатива, нейтрализуется специальными средствами: логическими частицами, выделительными маркерами и др. Порядок слов как таковой (в этом случае речь идет об инверсии главных членов) сохраняет силу как дополнительный маркер.

Экспрессивные средства среднего уровня интенсивности по классификации Н. В. Иванова представлены знаменательными маркерами (слова с сильной аффективной окраской, любые формы отрицания, количественные числительные, количественные слова и т.д.) и служебными или вспомогательными маркерами (выделительные логические частицы, наречия-интенсификаторы).

Рассмотрим примеры:

1. *Muitos atrativos* tem a pequena ilha. / интенсификатор «*muitos*» (GLOBO 17 de Maio de 2015)

2. Comunismo nasceu da Guerra. Após 1918 surgem *por toda a parte* os partidos comunistas / наречие «*por toda a parte*» – везде, выражающее абсолютное присутствие признака (GLOBO 29 de Julho de 2014)

3. Um em cada três utentes *não tem médico de família* em algumas regiões do país. / рема маркируется при помощи общего отрицания (DN, 18/05/15)

4. *Nenhum país do mundo* até agora conseguiu controlar uma hiperinflação sem uma recessão profunda. / рема маркируется при помощи частного отрицания (28 setembro 1997, Tasso Jereissati)

5. *Só no domingo* GNR 'apanhou' 701 condutores em excesso de velocidade. / интенсификатор «*só*» (DN, 30.05.15)

6. *Ultrapassagens mal calculadas e excesso da velocidade* estiveram na origem de muitos acidentes. / опущение артикля, предающее качественную окраску существительному, маркирует рему

7. Став героем для российских водителей, Алтухов вдохновил *и других обладателей авто* на борьбу с эвакуаторами. / рема маркируется при помощи выделительной частицы «*и*» (Известия, 18/05/15)

8. *Только с начала 2015 года уже возбуждено 60 уголовных дел в сфере незаконного игорного бизнеса. / интенсификатор «только» «уже»* (Известия, 29/06/15)

9. *Даже сегодня сложно сказать, как будут использованы помещения, находящиеся в их собственности. / интенсификатор «даже»* (Известия, 29/06/15)

В приведенных примерах конечная позиция высказывания как естественный маркер ремы нейтрализуется теми или иными знаменательными или служебными маркерами. Логическая позиция ремы смещается в середину или в начало высказывания. Н. В. Иванов характеризует такой тип выделения как среднюю по силе степень утверждения ремы относительно темы [3, с. 165–166]. Вместе с утверждением усиливается и внешнее отрицание. Оно становится более направленным. Мы более конкретно представляем себе семантику отрицаемого. Выделяемый элемент своей истинностной функцией подчеркивает невозможность отрицаемого: никто (а не кто-то), везде (а не где-то), и /также/ другие обладатели (а не только эти), лишь /только эти/ (а не все) и т.д. Усиливается оппозитивность отрицания.

Указанная оппозитивность эксплуатирует какую-то заложенную или обнаруживаемую в языке антиномию. Средняя по силе интенсивности степень рематического утверждения строится по формуле «это, а не что-то другое». Возникает либо количественное (все – что-то другое, это – другое, не только это – но и другое), либо качественное (на базе неопределенной либо безартиклевой номинации) противопоставление выделяемого элемента какой-то другой потенциальной номинации. Более конкретно мыслится оппозитивность именуемого к подразумеваемому, усиливается отношение контрадикторности.

Данные примеры показывают, что отрицание средней силы является более целенаправленным, «отгораживает» данное высказывание от более узкого ряда иных потенциальных номинаций. Соответственно здесь полагается уже более точное оппозитивное отношение и более точное категориальное приравнение моментов.

Наивысшим по силе отрицанием является эмфаза. Анализ работ по романистике [1, с.119–130] и иберо-романистике [2, с.3–23; 5, с.141–145] в которых исследуется эмфаза, показал, что понятие "эмфаза" трактуется разными авторами самым различным образом – от "выделение" до "крайне эмоциональный". Есть широкие трактовки, а есть более узкие специальные трактовки. Нам более близка позиция Г. К. Неустроевой, которая рассматривает эмфазу с позиции тема-

рематического членения предложения. Следуя этой точке зрения, эмфатическими мы будем считать конструкции, соотносимые с нейтральными построениями и отличающиеся от них по распределению акцентов, которое выражается синтаксическими средствами языка, в частности выделением ремы предложения. Выделение может происходить в пределах разных синтаксических структур – простого и сложноподчиненного предложения, фразы в контекстуальном окружении. В зависимости от этого изменяются и сами способы эмфазы. С точки зрения Н. В. Иванова эмфаза представляет собой высший по силе способ осмысления предметного означаемого в высказывании и высшую по силе степень выразительного утверждения ремы относительно темы. Она выражает абсолютизацию некоторого значения в феноменологическом аспекте высказывания [3, с. 171].

При эмфазе дихотомическое отрицание (за которым стоит взаимное отрицание двух моментов – положительного и отрицательного) достигает высшей степени конкретности. Эмфаза носит предельно направленный характер, выражая неприятие чего-то иного через смысловое усиление ремы [3, с. 172].

Всякая эмфаза реализует в себе скрытую антитезу. В антитезе мы имеем эксплицитное целенаправленное противопоставление двух номинаций: истинной и неистинной. При этом выделяемая истинная номинация, главная цель сообщения, дается в положительной форме, отрицаемое неистинное – в отрицательной.

1. *A situação obriga não ao afrouxamento da luta, mas à sua continuação.*

2. *Não sei fazer isso, mas sei fazer aquilo.*

3. Ясно, что не для консолидации общества, а для *нагнетания напряженности* проводятся эти митинги и демонстрации.

Эмфаза представляет собой скрытую антитезу, противопоставление истинного неистинному здесь подразумевается, но от этого не становится менее целенаправленным.

1. *Fomos nós que derrotámos a política de reacção.*

2. *É no aperfeiçoamento legislativo que as instituições se afirmam.*

3. *Именно в такой обстановке* возникли разногласия относительно дальнейшей судьбы реформы.

Во всякой эмфазе мы предельно ясно представляем себе, что именно отрицается как неистинное. Соответственно, номинация неистинного (в отрицательной форме) при эмфазе также становится избыточной. Эмфаза – это обычно вершина, кульминация мысли, не требующая дальней-

шего развития, дальнейшего обновления. В рамках локальной текстовой стратегии эмфаза всегда стоит на вершине СФЕ. Обращает на себя внимание то, что выделяемый эмфатический элемент может стоять лишь в положительной форме. Отрицание не подлежит эмфатическому выделению.

В зависимости от способа выражения отрицательного момента предикативного значения мы различаем следующие формы эмфазы: а) простую, или положительную, эмфазу, при которой отрицательный момент представлен имплицитно, и б) развернутую эмфазу, при которой отрицание выражается эксплицитно (антитеза).

Простая эмфаза в португальском и русском языках имеет две разновидности. Первая носит форму восклицания, что может структурно выражаться при помощи указательной частицы «*eis*» (вот) и эмфатической частицы «*oxalá*» (хоть, хоть бы): 1. *A Constituição, eis o grande programa*. 2. *Oxalá me suportásseis um pouso na minha loucura!*

Одной из разновидностей простой эмфазы является: в португальском языке являются формы, образуемые с помощью выделительной конструкции «*ser+que*»; в русском – формы, образуемые с помощью выделительной частицы «*именно*». Эти формы являются наиболее распространенными формами эмфазы в этих языках. Португальские грамматисты Нунеш де Фигейреду и Гомеш Феррейра характеризуют выделительную конструкцию «*ser+que*» как «избыточную с точки зрения смыслового содержания высказывания, однако служащую для того, чтобы оживить и выделить предложение или его часть» [7, с. 69]. Собственно, в этом и состоит существенное различие между ними: в русском языке наиболее распространенным маркером эмфазы является частица, в португальском – синтаксическая конструкция.

Данная выделительная конструкция может использоваться в разном синтаксическом окружении:

1. *O manejo acertado do vocabulário usual é que verdadeiramente importa.* (M Rodrigues Lapa, *Estilística da Língua Portuguesa*)

2. *Isto é que é um rapaz!*

3. *Aquilo é que é teimoso!*

4. *No fundo, é ele que determina quem é – e em que condições – refugiado.* (*Notícias magazine*, 27/04/2003)

5. *Мигел любит именно апельсины.*

6. *Именно водитель внедорожника стал виновником аварии.*

Мы видим, что в данных примерах «*ser+que*» позволяет имплицитно противопоставить истинную номинацию неистинной: именно я (а не

кто-то другой), именно общепринятая норма (а нечто-то другое), именно это (а не что-то другое), определяет он (а не кто-то другой), любит апельсины (а не что-то другое), водитель внедорожника (а не кто-то другой). Мы видим целенаправленное усиление контрастности.

Рассмотренные примеры и анализ показывают, что рема реализует в себе два типа отрицания: внутреннее, которое может быть названо закрытым, и внешнее – открытое. Внешняя сторона отрицания реализует в себе отношение контрадикторности (по отношению к возможному потенциалу других номинаций с точки зрения данной номинации). Функция рематической контрадикторности может усиливаться, становится более целенаправленной. Соответственно сокращается объем иных потенциальных номинаций, трактуемых как неистинные с точки зрения выбранной истинной номинации. Внешняя контрадикторность влияет на внутреннюю экспрессию высказывания. Понятно, что чем выше контрадикторность, истинностная целенаправленность высказывания, тем выше сила утверждения ремы относительно темы внутри высказывания.

Примечания

1. В высокоэкспрессивных словах с высокой эмоциональной оценочной нагрузкой обычно отмечается более узкая целенаправленная референциальная функция [4].

Список литературы.

1. Алисова Т. Е. Взаимосвязь между грамматической и коммуникативной структурой субъектно-предикатных отношений. В кн.: Общее и романское языкознание. М.: МПГУ, 1972. С.119–130.

2. Арутюнова Н. Д. Синтаксическая эмфаза в испанском языке в сравнении с другими романскими языками. В кн.: Методы сравнительно-сопоставительного изучения современных романских языков. М.: Наука, 1966. С.3–23.

3. Иванов Н. В., Актуальное членение предложения в текстовом дискурсе и в языке (по материалам сопоставительного изучения португальских и русских текстов). Монография. М.: ЗАО «Издательство», 2010. 262 с.

4. Лукьянова Н. А. О семантике и типах экспрессивных лексических единиц.// Актуальные проблемы лексикологии и словообразования. Новосибирск: Новосиб. гос. ун-т, 1979. С. 12–41.

5. Неустроева Г. К., Об одном случае эмфазы в португальском языке (глагол *ser* в 3-м лице ед.числа). Вест. ЛГУ, История. Язык, Литература, вып.4, С.141–145

6. Николаева Т. М. Семантика акцентного выделения. М.: Наука, 1982. 102 с.

7. Nunes de Figueiredo J. M., Gomes Ferreira A. *Compêndio de Gramática Portuguesa*. Porto Editora, 1975. 396p.

**INTERNAL (ANTINOMICAL) AND EXTERNAL (DICHOTOMOUS)
ASPECTS OF THE RHEUMATIC DENIAL AS A FACTOR
IN THE RECEPTION FOREIGN CODE (ON THE EXAMPLE
OF THE PORTUGUESE LANGUAGE)**

A. V. Kuleshova

Purpose of the article – see rhyme as an element of expression, that determines the amount of thought in the context of its development. After analyzing various options for operation in rhyme statement, the author concludes that by the rhyme are set on the one hand the relations of the absolute negation, and on the other – the the relations of the relative total negation. The absolute denial is viewed as predication, and realized in the aspect of the relations of theme towards the rhyme. As part of the dialectic of negation in addition to the absolute difference between the two points of the subject and predicate, set their absolute identity. The second attitude is external, dichotomous. В рамках диалектического отрицания помимо абсолютного различия двух моментов субъекта и предиката, устанавливается их абсолютное тождество. Второе отношение является внешним, дихотомическим. The rhyme claiming a true statement, denies the possibility of any other truth implementations, any other nominations.

Keywords: the relations of the absolute negation; the relations of the relative total negation; weak, medium, strong degree of denial; predication; the position of the rhyme.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Акимов Сергей Сергеевич – к. искусствоведения, Государственный литературно-мемориальный музей Н.А. Добролюбова, Нижний Новгород, e-mail: ss.akimov@mail.ru

Александрова Мария Александровна – к.филол.н., доц. кафедры русской филологии, зарубежной литературы и межкультурной коммуникации НГЛУ им. Н.А. Добролюбова, e-mail: nam-s-toboi@mail.ru

Анцыферова Ольга Юрьевна – д.филол.н., профессор Естественно-гуманитарного университета в г. Седльце (Польша), e-mail: olga_antsyf@mail.ru

Багратион-Мухранели Ирина Леонидовна – к. филол. н., доц. филологического факультета Свято-Тихоновского православного университета, e-mail: mybagheera@mail.ru

Безкоровайная Галина Тиграновна – к.филол.н., ст. преподаватель кафедры иностранных языков Московского государственного университета печати имени Ивана Федорова, e-mail: begati1@yandex.ru

Бодрова Анна Геннадьевна – к.филол.н., доц. кафедры славянской филологии Санкт-Петербургского государственного университета, e-mail: bodrann@gmail.com

Бочкарева Нина Станиславна – д.филол.н., профессор, Пермский государственный национальный исследовательский университет, e-mail: nsbochk@mail.ru

Верещагина Ангелина Васильевна – к.филол.н., доц. кафедры классической филологии МГЛУ, e-mail: linaanghelina@mail.ru

Воротникова Анна Эдуардовна – д.филол.н., профессор кафедры французского языка и иностранных языков для неязыковых профилей Воронежского государственного педагогического университета, e-mail: vorotn@rambler.ru

Воскресенская Наталья Александровна – к.филол.н., доц. кафедры 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

Деткова Татьяна Валерьевна – студентка Алтайского государственного педагогического университета, e-mail: tati-altay@yandex.ru

Дроздова Мария Сергеевна – аспирант, ассистент Московского городского педагогического университета, e-mail: drozdovams@list.ru

Ефимова Наталья Игоревна – к.филол.н., доцент кафедры английской филологии Марийского государственного университета, e-mail: nordragon@mail.ru

Замотина Ксения Александровна – магистрант кафедры зарубежной литературы Нижегородского госуниверситета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: jessicaroxie@mail.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

Илларионова Карина Михайловна – студентка факультета русской филологии и национальной культуры отделения журналистики Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина, e-mail: girl.illarionova@mail.ru

Иова Наталия Михайловна – к.филол.н., доц. кафедры латинского языка и основ терминологии Московского государственного медико-стоматологического университета, e-mail: iovanatalia@gmail.com

Казакова Ирина Борисовна – д.филол.н., проф. каф. истории и теории мировой культуры Поволжской госуд. социально-гуманитарной академии, e-mail: kib_sam@mail.ru

Камалова Алла Алексеевна – д.филол.н., профессор сектора языкознания Института восточнославянской филологии Варминско-Мазурского университета в Ольштыне (Польша), e-mail: aaka46@rambler.ru

Канарская Екатерина Игоревна – студентка филологического факультета Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: ek-uf@yandex.ru

Киселева Ирина Станиславовна – к.филол.н., доц. кафедры зарубежной литературы Ивановского госуниверситета, e-mail: lana.dollskaya@yandex.ru

Кобленкова Диана Викторовна – к.филол.н., доц. кафедры зарубежной литературы Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: dvmk@yandex.ru

Колчева Татьяна Викторовна – к. культурологии, доц. кафедры русского языка и литературы Тульского государственного педагогического университета им. Л.Н. Толстого, e-mail: kolcheva@mail.ru

Королёва Ольга Андреевна – к.филол.н., доц. каф. зарубежной литературы Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: oa.krlv@gmail.com

Костылев Юрий Сергеевич – к.филол.н., асс. кафедры иностранных языков Уральского государственного медицинского университета, e-mail: jurij-kostylev@yandex.ru

Котовская Александра Евгеньевна – магистрант кафедры зарубежной литературы Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена (г. Санкт-Петербург), e-mail: shashurochka93@yandex.ru

Кравченко Владимир Ильич – ст. преподаватель кафедры научно-технического перевода и профессиональной коммуникации Донского государственного технического университета, e-mail: kronin@yandex.ru

Красильникова Татьяна Александровна – студентка Высшей школы экономики (Н. Новгород), e-mail: tanyakrasilnikova96@mail.ru

Кудрявцева Тамара Викторовна – д.филол.н., старший научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН, e-mail: muchina@yandex.ru

Кулешова Анна Васильевна – адъюнкт кафедры романских языков Военного университета Министерства обороны Российской Федерации, e-mail: grifos@mail.ru

Кучумова Галина Васильевна – д.филол.н., профессор кафедры немецкой филологии Самарского государственного университета, e-mail: gal-kuchumova@mail.ru

Лаврентьева Наталья Владимировна – к. филол.н., доц. кафедры журналистики Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина, e-mail: natlaw@yandex.ru

Лошакова Галина Александровна – д.филол.н., проф., Ульяновский государственный педагогический университет им. И. Н. Ульянова, e-mail: lgalin7@mail.ru

Марцев Антон Александрович – магистрант Института международных отношений и мировой истории ННГУ им. Н.И. Лобачевского, e-mail: birnison@yandex.ru

Матвеева Анна Сергеевна – к.филол.н., ст. преподаватель кафедры истории русского языка и славянского языкознания Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: katariada@inbox.ru

Мельникова Любовь Александровна – аспирант кафедры литературы Балашовского института Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского, e-mail: melnikova_lyba@mail.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

Монхбат Инга – магистрант кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения Кубанского госуниверситета, e-mail: ingadeva@mail.ru

Морозов Артем Дмитриевич – студент историко-филологического факультета Российского государственного гуманитарного университета, e-mail: morozov-msu@mail.ru

Мушнина 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

Никольский Евгений Владимирович – д.филол.н., профессор Московского госуниверситета геодезии и картографии, e-mail: eugenius-08@yandex.com

Новикова Вера Григорьевна – д.филол.н., профессор каф. зарубежной литературы Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: e-mail: wnovikova@mail.ru

Овчарова Екатерина Эдуардовна – к. э. н, доц. Санкт-Петербургского политехнического университета Петра Великого, e-mail: e-mail: ekbs@yandex.ru

Олехнович Ольга Георгиевна – к.филол.н., доц. кафедры иностранных языков Уральского государственного медицинского университета, e-mail: olgaolech@yandex.ru

Олькова Алёна Алексеевна – магистрант кафедры зарубежной литературы филологического факультета Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: keridven@gmail.com

Осьмухина Ольга Юрьевна – д.филол.н., профессор каф. русской и зарубежной литературы Мордовского госуниверситета им. Н.П. Огарева, e-mail: osmukhina@inbox.ru

Папилова Елена Вячеславовна – к.филол.н., филологический факультет МГУ им. М.В. Ломоносова, e-mail: llennochka@mail.ru

Перевезенцева Анна Юрьевна – к.филол.н., ведущая и редактор радио «Образ», e-mail: meandr85@list.ru

Петри Эльвира Корнеевна – к. искусствоведения, заместитель директора по учебной, методической и научной работе Арзамасского музыкального колледжа, e-mail: e.petri2011@yandex.ru

Погода-Колодзьяк Адриана (Pogoda-Kolodziejak Adriana)– Doctor Nauk Humanistycznych, adiunkt, Katedra Antropologii Dzieła Literackiego Instytutu Neofilologii i Badań Interdyscyplinarnych UPH w Siedlcach (Polska), e-mail: kafzl@yandex.ru

Полтанова Елена Алексеевна – магистрант кафедры зарубежной литературы Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: le.poltanova@yandex.ru

Попова Анна Валентиновна – к.филол.н, доц. кафедры зарубежной литературы Донецкого национального университета (Украина), e-mail: avp70@inbox.ru

Попова-Бондаренко Ирина Анатольевна – к.филол.н., доц. кафедры зарубежной литературы Донецкого национального университета (Украина), e-mail: bondkn@yandex.ru

Разумовская Елена Александровна – старший преподаватель кафедры зарубежной литературы и журналистики Саратовского государственного университета, e-mail razumovskaja@mail.ru

Ремаева Юлия Георгиевна – к.филол.н., ст. преподаватель кафедры иностранных языков и лингвокультурологии ИМОИ Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, e-mail: remaeva@sandy.ru

Рожин Алексей Сергеевич – магистрант кафедры зарубежной литературы Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского; шеф-редактор медиапортала «Столица Нижний», e-mail: rozhinalexey@gmail.com

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

Сакулина Елена Александровна – к.филол.н., доцент кафедры теории и практики немецкого языка и перевода, переводческого факультета Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова, e-mail: sakoulinae@mail.ru

Сапегина Лилия Вячеславовна – ст. преподаватель кафедры зарубежной литературы Донецкого национального университета (Украина), e-mail: lilsapeg18@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

Славягинская Марина Николаевна – к.филол.н., доц. каф. классической филологии МГУ им. М.В. Ломоносова, зам. председателя объединения региональных центров Греко-латинской лингвокультурологии и координатор секции «Классическая, византийская и новогреческая филология» научно-методического совета по филологии классических университетов России, e-mail: slamarnik@mail.ru

Скоропадская Анна Александровна – к. филол.н., доц. кафедры классической филологии Петрозаводского госуниверситета, e-mail: skorannet@mail.ru

Скороходько Светлана Александровна – к.филол.н, доц. кафедры теории и практики перевода Крымского федерального университета им. В.И. Вернадского, e-mail: qwikstep@yandex.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

Теличко Татьяна Георгиевна – к.филол.н., доц. кафедры зарубежной литературы Донецкого национального университета (Украина), e-mail: telitan903@gmail.com

Теперик Тамара Федоровна – д.филол.н., доц. каф. классической филологии МГУ им.М.В. Ломоносова, e-mail: teperik@mail.ru

Тимошенко Елизавета Константиновна – аспирант Российского государственного гуманитарного университета, e-mail: elkontim@gmail.com

Токарева Галина Альбертовна – д.филол.н., профессор кафедры «История и философия» Камчатского государственного технического университета, e-mail: tga41@yandex.ru

Уразова Екатерина Александровна – адъюнкт Военного университета Министерства обороны России, Москва, e-mail: Urazovaekaterina@yandex.ru

Усачева Анастасия Викторовна – младший научный сотрудник отдела современных литератур Центральной и Юго-Восточной Европы Института славяноведения РАН, e-mail: anastasia.usacheva@gmail.com

Ушакова Александра Николаевна – к.филол.н., доц. каф. массовых коммуникаций УРАО (НФ), e-mail: alexush@yandex.ru

Филюшкина Светлана Николаевна – д.филол.н., профессор кафедры зарубежной литературы филологического факультета Воронежского государственного университета, e-mail: snfilushkina@yandex.ru

Хрипулова Татьяна Николаевна – к.филол.н., доцент, докторант кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества Тверского государственного университета, e-mail: khripulovatat@rambler.ru

Цветков Юрий Леонидович – д.филол.н., профессор, зав. каф. зарубежной литературы Ивановского государственного университета, e-mail: jzvetkow@mail.ru

Шарыпина Татьяна Александровна – д.филол.н., профессор, зав. каф. зарубежной литературы филологического факультета 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

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

Широкова Елена Викторовна – к.филол.н., доц. кафедры английской филологии и зарубежной литературы Удмуртского государственного университета, e-mail: shirok@list.ru

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ (Шарыпина Т.А., <i>Нижний Новгород</i>).....	3
ГЛАВА 1. АНТИЧНЫЕ КОДЫ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И КУЛЬТУРЕ	
1.1. Русско-европейское «Слово» в современной России (Славягинская М.Н., <i>Москва</i>).....	7
1.2. Поэтика невербального поведения в «Сравнительных жизнеописаниях» Плутарха (на материале биографии «Александр») (Теперик Т.Ф., <i>Москва</i>).....	19
1.3. Лексико-семантическая структура дерогативов античной лирики и комедии в аспекте карнавальской культуры и роль ее изучения в процессе подготовки студентов-романистов (Мушнина Л.Н., <i>Санкт-Петербург</i>).....	28
1.4. Роль латинского языка в формировании жанров медицинских документов (на примере рукописей XVII в.) (Олехнович О.Г., <i>Екатеринбург</i>).....	37
1.5. Античные образы в голландском изобразительном искусстве XVII в. Происхождение, специфика, типология (Акимов С.С., <i>Нижний Новгород</i>).....	47
1.6. Интерпретация античных мифов в операх греческих композиторов (Йова Н.М., <i>Москва</i>).....	55
1.7. Значение мифологических образов в лирике Е.А. Боратынского (Рудакова С.В., <i>Магнитогорск</i>).....	60
1.8. Миф о духовном спасении природы и его интерпретации в художественной литературе (Казакова И.Б., <i>Самара</i>).....	66
1.9. Память Рима в творчестве Ю.К. Олеши (Ушакова А.Н., <i>Нижний Новгород</i>).....	75
1.10. Интерпретация мифа об Орфее в одноименной драме О. Барфилда (Матвеева А.С., <i>Нижний Новгород</i>).....	80
1.11. Космос и музыка (рецепция идей античности в современном мире) (Петри Э.К., <i>Арзамас</i>).....	90
1.12. Низведение с пьедестала: об одном стихотворении Арно Хольца (Кудрявцева Т.В., <i>Москва</i>).....	100
1.13. Античные мотивы в стихотворении М. Амелина «Вакханка нежная» (Разумовская Е.А., <i>Саратов</i>).....	104
1.14. Философия поступка античного героя в романе Алессандро Барикко «Гомер. Илиада» (Монхбат И., <i>Краснодар</i>).....	110
1.15. Полемика о роли античности в университетах США в конце XX века (Анцыферова О.Ю., <i>Седльце, Польша</i>).....	115

1.16. Троянский миф в романах Ирины Измайловой (Шешунова С.В., Дубна)	126
1.17. Преподавание классических языков на нефилологических факультетах Петрозаводского государственного университета (Скоропадская А.А., Петрозаводск).....	135

ГЛАВА 2. ПРОБЛЕМА ИЗУЧЕНИЯ РУССКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В КОНТЕКСТЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ЕВРОПЕЙСКОЙ МЕНТАЛЬНОСТИ

2.1. Западноевропейский литературный пейзаж XVIII века и мемуары А.Т. Болотова (Овчарова Е.А., Санкт-Петербург)	140
2.2. Паломничество на Кавказ как форма самоидентификации (Багратион-Мухранели И.Л., Москва)	146
2.3. Образ немца в «Невском проспекте» Н.В. Гоголя (Папилова Е.В., Москва)	154
2.4. «Гоголевский миф» в повести П. Румянцева «Последние вёрсты: повесть о Гоголе» (Канарская Е.И., Нижний Новгород)	161
2.5. Концептуализация образа природы как средство представления русского национального характера в «Записках охотника» И.С. Тургенева и французских переводах цикла (Воскресенская Н.А., Нижний Новгород).....	169
2.6. «От человекобога до богочеловека»: опыт интерпретации «Эврики» Эдгара По русскими символистами (Колчева Т.В., Тула).....	177
2.7. Особенности изображения старой Москвы в оригинальной графике А.М. Васнецова из собрания Нижегородского государственного художественного музея (Марцев А.А., Нижний Новгород).....	185
2.8. Память европейской традиции в творчестве Ю.К. Олеси (Ушакова А.Н., Нижний Новгород)	192
2.9. Художественное воплощение фольклорных образов в лирике Н.И. Тряпкина (Хриптулова Т.Н., Тверь).....	198
2.10. «Император в голубом кафтане» и отечественный миф о «золотом веке» в стихотворении Булата Окуджавы «Батальное полотно» (Александрова М.А., Нижний Новгород)	204
2.11. Мифологические образы и мотивы в советской пропаганде периода советско-финской войны 1939–1940 гг. (Костылев Ю.С., Екатеринбург)	211
2.12. Особенности национальной кухни в «кулинарной прозе» А. Гениса (на материале сборника «Колобок и др. кулинарные путешествия») (Королева О.А., Нижний Новгород)	217
2.13. Ремифологизация сюжета о вампирах в романах В. Пелевина «Empire V» и «Бэтман Аполло» (Осьмухина О.Ю., Саранск)	225
2.14. Осмысление философских идей Ф.М. Достоевского в романе Дж. Кутзее «Осень в Петербурге» (Широкова Е.В., Ижевск)	233

2.15. Русский код в фанфикшене по «Гарри Поттеру» (Тимошенко Е.К., Москва)	238
2.16. Национальные приоритеты в женском детективе (Гаврикова И.Ю., Брауншвейг, Германия)	245
2.17. Гоголевский мир как альтернативная реальность: реминисцентный след «Записок сумасшедшего» в русской поэзии конца XX – начала XXI вв. (Красильникова Т.А., Нижний Новгород)	254
2.18. Античный код и проблема русской идентичности (Стрепетова Г.И., Волгоград)	262
2.19. Что таит от иностранного взора русская душа, или Лингвокультурные препятствия между Западом и Востоком (Уразова Е.А., Москва)	267
2.20. Поступок русского литературного героя в свете проблемы национальной идентичности (Шведцова Т.В., Архангельск)	276
2.21. Переосмысление славянского кода в романе М. Семеновой «Валькирия» (Ивлиева П.Д., Нижний Новгород)	285

ГЛАВА 3. НЕМЕЦКИЙ АКЦЕНТ В ЭСТЕТИЧЕСКОМ СОЗНАНИИ XIX–XX ВЕКА: КОНСТАНТЫ И ПЕРЕМЕННЫЕ

3.1. Своеобразие экзистенциальных кодов в романе Г.Э. Носсака «Не позднее ноября» (Шарыпина Т.А., Нижний Новгород)	293
3.2. Проблема «Ossi-Wessi» в романе Йенса Шпаршу «Комнатный Фонтан» (Кучумова Г.В., Самара)	304
3.3. Австрийский миф о царе Эдипе Гуго фон Гофманстала (Цветков Ю.Л., Иваново)	311
3.4. Становление феномена «австрийскости»: Йозеф Шрейфогель (Лощакова Г. А., Ульяновск)	317
3.5. Иллюзия объективности как авторская стратегия в романе Г. Бёлля «Групповой портрет с дамой» (Мельникова Л.А., Балашиха)	326
3.6. Эльза Ласкер-Шюлер: в поисках национальной идентичности (Сакулина Е.А., Нижний Новгород)	333
3.7. German myth in trilogies of Hans Friedrich Blunck (Pogoda-Kołodziejak A. /Погода-Колодзьяк А., Седльце, Польша)	343
3.8. Игровой код как основа детективных сюжетов в комедии Фридриха Дюрренматта «Авария» и радиопьесе «Вечер поздней осенью» (Киселева И.С., Иваново)	354
3.9. Своеобразие интеркодов в романе П. Зюскинда „Das Parfum—(Попова-Бондаренко И.А., Донецк, Украина)	359

**ГЛАВА 4. НАЦИОНАЛЬНЫЕ ПРИОРИТЕТЫ
И НАЦИОНАЛЬНЫЕ СТЕРЕОТИПЫ
В АНГЛИЙСКОЙ И АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX–XXI ВЕКОВ**

4.1. Лес и город как национальные модели пространства в «русских» романах Х. Уолпола «Темный лес» и «Таинственный город» (Теличко Т.Г., Донецк, Украина).....	371
4.2. «Английскость» в лингвокультурных типажах gentleman\ lady (на материале романов викторианского периода (Безкорвайная Г.Т., Москва)...)	380
4.3. «Дендистский код» в романе Б. Дираэли «Вивиан Грей» (Замотина К.А., Нижний Новгород).....	391
4.4. Фольклорные универсалии как резерв переводческих соответствий при переводе волшебной сказки (Скоруходько С.А., Симферополь, Крым)...)	398
4.5. У истоков женского англоязычного детектива (Анциферова О.Ю., Седльце, Польша).....	408
4.6. Национальный стереотип характера в рассказе Г.Д. Лоуренса «Прусский офицер» (Кравченко В.И., Ростов-на-Дону).....	418
4.7. Английский культурный код в раннем творчестве Комптона Макензи (Сапегина Л.В., Донецк, Украина).....	424
4.8. Немцы, Gesamtkunstwerk и Первая мировая война в романе А.С. Байетт «Детская книга»: взгляд из Великобритании (Бочкарева Н.С., Пермь).....	438
4.9. Концептосфера природы в творческом сознании Джона Фаулза (Селитрина Т.Л., Уфа).....	445
4.10. Античный код поэтических аллюзий и реминисценций в книге Дж. Фаулза «Аристос» (Дроздова М.С., Москва).....	452
4.11. Сказочно-мифологические аллюзии в лирике Р. Фроста и специфика их рецепции инокультурным сознанием (Токарева Г. А., Петропавловск-Камчатский).....	460
4.12. Преломление европейской традиции в «фермерской» поэзии Роберта Фроста и её национальная специфика (Котовская А.Е., Санкт-Петербург).....	469
4.13. Принципы создания политического мифа в современной массовой литературе («Американский герой» Л. Бейнхарта) (Рожин А.С., Нижний Новгород).....	479
4.14. Этический канон литературы о Первой мировой войне в современной прозе Великобритании (Новикова В.Г., Нижний Новгород).....	487
4.15. Судьба поэта Зигфрида Сассуна как символ противостояния личности и государства в Первую мировую войну (Полтанова Е.А., Нижний Новгород).....	495
4.16. Юмор и сатира в произведениях Сью Таунсенд: поиск выражения национальных кодов (Ремаева Ю.Г., Нижний Новгород).....	501

4.17. Национальная специфика индивидуализма в женских образах (на материале романов Айн Рэнд «Атлант расправил плечи» и Джона Фаулза «Любовница французского лейтенанта») (Назаренко Д.А., Нижний Новгород).....	508
4.18. Модификация традиционных мифологем в антитоталитарной трилогии Сьюзен Коллинз «Голодные игры» (Никольский Е.В., Москва)	515
4.19. Феномен «кастовости» в современной зарубежной фантастике (на примере трилогии «Голодные игры» Сьюзен Коллинз, «Дивергент» Вероники Рот, «Отбор» Киры Касс) (Илларионова К.М., Лаврентьева Н.В., Рязань)	525

ГЛАВА 5. РЕЦЕПЦИЯ ИНОКУЛЬТУРНОГО КОДА В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ

5.1. «Старые мастера» Эжена Фромантена: голландское искусство XVII столетия глазами французского художника XIX века (Акимов С.С., Нижний Новгород).....	533
5.2. Миф об Эдеме и его травестийная интерпретация: «Иной Свет» Сирано де Бержерака (Морозов А.Д., Москва)	542
5.3. Храмовый код в «Замогильных записках Ф.-Р. де Шатобриана (Попова А.В., Донецк, Украина).....	550
5.4. О способах концептуализации дождя в русской и польской поэзии (Камалова А.А., Ольштын, Польша).....	562
5.5. «Дочь болотного царя» Х.К. Андерсена и одноимённая притча Б. Тротцига (Кобленкова Д.В., Нижний Новгород)	569
5.6. Национальный миф и жанр трагедии в драматургии У.Б. Йейтса (на примере пьес «На берегу Байле» и «Дейдре») (Олькова А.А., Нижний Новгород).....	576
5.7. Эволюция авторского мифа в романах Роберта Грейвса «Золотое руно» и «Царь Иисус» (Перевезенцева А.Ю., Нижний Новгород)	582
5.8. Оппозиция «Восток-Запад» в травелогах Альмы Карлин (Бодрова А.Г., Санкт-Петербург).....	593
5.9. Румынский период творчества Э. Ионеско как предтеча французского (Усачева А.В., Москва).....	600
5.10. Артуро Перес-Реверте: жанровые особенности и манера повествования в романе «Кожа для барабана» (Филошкина С.Н., Воронеж)	607
5.11. О дантевской аллюзии в образе беккетовского героя (роман «Больше замахов, чем ударов») (Макарова Л.Ю., Екатеринбург).....	616
5.12. Японский код, или Гений места в романе Ж.-Ф. Туссена «Любить» (Воротникова А.Э., Воронеж)	622

5.13. Альтернативные миры музыканта в аспекте времени (на материале творчества барнаульской рок-группы «День-за-Днём») (Деткова Т.В., Барнауль)	631
5.14. Трансформация образов скандинавской мифологии в романе П. Хёга «Условно пригодные» (Сухих О.С., Нижний Новгород).....	637
5.15. Миф и сказка в «тексте» компьютерной игры (Ефимова Н.И., Йошкар-Ола).....	645
5.16. К вопросу об источниках происхождения и классификации библеизмов во французском языке (Верещагина А.В., Москва).....	651
5.17. Внутренний (антиномический) и внешний (дихотомический) аспекты рематического отрицания как фактор рецепции инокультурного кода (на примере португальского языка) (Кулешова А.В., Москва).....	663
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	671

НАЦИОНАЛЬНЫЕ КОДЫ
В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX–XXI ВЕКОВ

Коллективная монография

Формат 60×84 1/16.
Гарнитура Таймс. Усл.-печ. л. 39,8. Уч.-изд. л. 48,4.
Заказ № 355. 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