

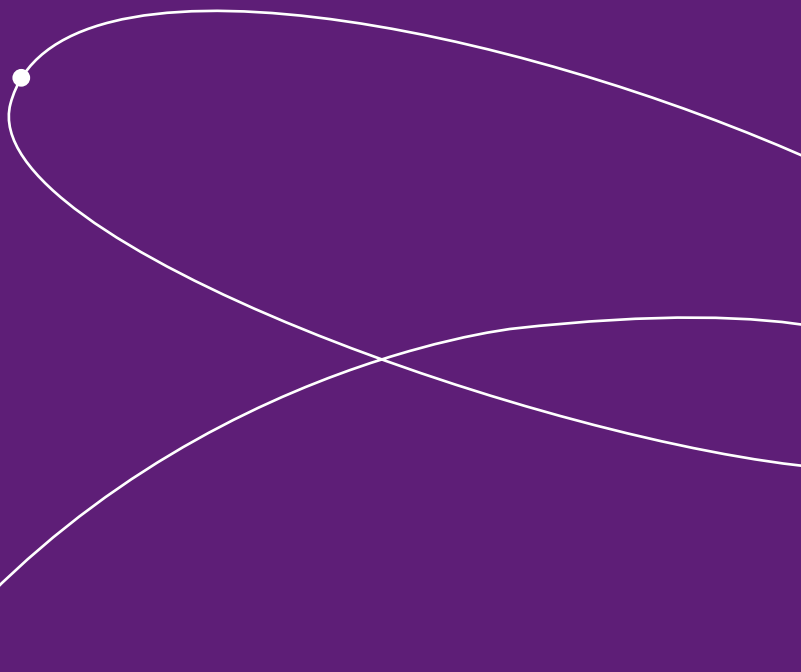


Уральский  
федеральный  
университет

имени первого Президента  
России Б.Н.Ельцина

Уральский гуманитарный  
институт

# Компаративные филологические исследования: язык и литература



МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
УРАЛЬСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМЕНИ ПЕРВОГО ПРЕЗИДЕНТА РОССИИ Б. Н. ЕЛЬЦИНА

КОМПАРАТИВНЫЕ  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ  
ИССЛЕДОВАНИЯ:  
ЯЗЫК И ЛИТЕРАТУРА

Монография

Екатеринбург  
Издательство Уральского университета  
2025

УДК 82.091  
ББК 83в6  
К63

Авторский коллектив:

О.Г. Сидорова (от редколлегии; предисл.; 4.7), Л.А. Назарова (от редколлегии), Мохаммед Фрайех Кубейш Аль-Каби (2.7), М.А. Ананьина (4.5; 5.1), Е.В. Барина (3.1), Э.Р. Брагина (4.3), Е.А. Брылина (4.6), И.Е. Васильев (1.1), Н.А. Гріднева (1.7), Е.Г. Доценко (послел.), Н.А. Ефимов (1.2), М.В. Иванкина (3.2), Д.Д. Кронгауз (4.2), В.А. Каяво (2.5; 2.6), А.В. Кононова (1.6), Е.В. Ларцева (4.8; 4.9), Т.С. Матюнина (1.4), А.А. Миронов (4.7), К.М. Маршания (2.3), Г.Р. Насибуллова (5.2), Н.Н. Николина (3.3), П.А. Никулина (4.8), О.Ю. Орлова (3.4), И.В. Петров (2.1), О.В. Потапова (5.5), Е.Ю. Садовская (4.1), Т.Л. Селитрина (1.5), Н.А. Сметанина (5.3), Т.А. Снигирева (1.3), Р.В. Степанов (4.5), О.В. Степанова (4.6), Ю.В. Стулов (2.2), Т.П. Туманишвили (5.4), О.М. Ушакова (2.3), Гун Цзэхуэй (5.6; 5.7), Е.Ю. Чемякин (2.4), Чэнь Минь (4.4), А.Д. Шумейко (4.9)

Редакционная коллегия:

доктор филологических наук *Ольга Григорьевна Сидорова*  
(Уральский федеральный университет),  
кандидат филологических наук *Лариса Александровна Назарова*  
(Уральский федеральный университет)  
кандидат филологических наук *Ольга Юрьевна Орлова*  
(Уральский федеральный университет)

Рецензенты:

доктор филологических наук *Борис Михайлович Проскурнин*  
(Пермский государственный национальный исследовательский университет),  
кандидат филологических наук *Татьяна Сергеевна Кузнецова*  
(Уральский федеральный университет)

Компаративные филологические исследования: язык и лите-  
K63 ратура : монография / отв. ред. О.Г. Сидорова, Л.А. Назарова ;  
М-во науки и высш. образования Рос. Федерации, Урал. федер.  
ун-т. — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2025. — 370 с. : ил. —  
ISBN 978-5-7996-4056-9. — Текст : электронный.

ISBN 978-5-7996-4056-9

В фокусе внимания авторов монографии оказываются вопросы теории и практики компаративных исследований как в языке, так и в литературе. Широкий методологический спектр представленных материалов дает достаточно полное представление о тенденциях функционирования компаративистики в современном мире. Особое место в книге уделяется проблемам подростковой литературы (young adult fiction).

Книга адресована широкому кругу читателей, интересующихся проблемами разного рода взаимодействия языков и литератур.

УДК 82.091  
ББК 83в6

ISBN 978-5-7996-4056-9

© Уральский федеральный университет, 2025

# ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>От редколлегии</b> .....	6
-----------------------------	---

<b>Предисловие. Компаративные филологические исследования в современном мире: контекст, особенности, перспективы</b> .....	9
--	---

<b>Раздел 1. Компаративные аспекты литературоведческого анализа</b> .....	16
---	----

1.1. Стихотворный сказ в произведениях «Гусар» А. С. Пушкина и «Бородино» М. Ю. Лермонтова .....	16
---	----

1.2. Проблема памяти в произведениях Е. Водолазкина и В. Аксенова .....	27
---	----

1.3. «Человек предающий» в рассказе М. Горького «Карамора» и романе Е. Водолазкина «Чагин» .....	41
---	----

1.4. Импрессионистический рассказ Джин Рис и Вирджинии Вулф: полноцветные картины в малой прозе писательниц эпохи модернизма .....	54
--	----

1.5. Генрик Ибсен в творческих исканиях Генри Джеймса .....	68
---	----

1.6. Образ «зеленого мира» в романах «Дочь короля Эльфландии» Лорда Дансейни и «Луд-Туманный» Хоуп Мёрлиз .....	75
--	----

1.7. Мотив разрушения в романе Г. Белля «Бильярд в половине десятого» и романе Б. Шлинка «Ольга» .....	82
---	----

<b>Раздел 2. Инокультурные тексты в пространстве диалога: рецепция и контексты</b> .....	91
--	----

2.1. Историко-литературный контекст романа Лао Шэ «Записки о Кошачьем городе» .....	91
--	----

2.2. История трагедии Розенбергов через преломление Э.Л. Доктору .....	100
---	-----

2.3. Слово «устное» и слово «письменное» в романе «Остерегайся кота» Уильяма Болдуина.....	114
2.4. Феномен культурного пограничья в постколониальной литературе (на примере романа С. Рушди «Кишот»).....	128
2.5. «The Broom of the System» Дэвида Фостера Уоллеса и утраченное «сердце Америки».....	144
2.6. «Удачи вам и терпения. Много терпения»: русскоязычная критика о романе Д. Ф. Уоллеса «Бесконечная шутка».....	152
2.7. Критическая рецепция произведений И. А. Бунина в Ираке.....	158

### **Раздел 3. Феномен «young adult fiction»**

<b>в литературе XX–XXI веков</b> .....	167
3.1. Литературная сказка Дж. Джойса «Кот из Божанси» в переводах на русский язык.....	167
3.2. «Тигр, который пришел выпить чаю» Джудит Керр: опыт совместного чтения.....	177
3.3. Детская точка зрения в романе Дж. Р. Р. Мартина «Игра престолов».....	181
3.4. Особенности соотношения визуального и текстового в романе young adult (на примере книжного сериала «Спаситель и сын» Мари Од-Мюрай).....	190

### **Раздел 4. Современные лингвистические исследования**

<b>в компаративном аспекте</b> .....	196
4.1. Межпоколенческий диалог в России и США: когнитивно-прагматический анализ речевых актов.....	196
4.2. Сопоставительный анализ фрагментов русской и английской языковых картин мира на материале концепта «деньги».....	216
4.3. Семантическая эволюция латинизмов в экономической терминологии: сравнительный анализ русского и английского языков.....	226
4.4. Когнитивный сценарий обмана в русском и китайском языках.....	236
4.5. Аллюзия как фигура интертекстуальности в современной арабской литературе.....	245

4.6. Синтаксические особенности голофрастических конструкций в современной англоязычной литературе (на материале романов Л. Вайсбергер «Прошлой ночью в “Шато Мармон”» и «Бриллианты для невесты»)	257
4.7. Англицизмы в «Новом словотолкователе» Н. Яновского: репрезентация, лексикографическое описание, социокультурный контекст	264
4.8. Наименования тканей в английском и русском языках: ономаσιологический и контрастивный анализ	278
4.9. Дом как объект номинации в британской лингвокультуре	287

## **Раздел 5. Стратегии художественного перевода:**

<b>Россия — Запад, Россия — Восток</b>	295
5.1. Особенности художественного перевода аллюзивных антропонимов на русский язык (на материале романа D. Tartt “The Secret History” / Д. Тартт «Тайная история»)	295
5.2. Аксиологический потенциал прецедентных имен в современном русском, татарском и английском женском художественном дискурсе	308
5.3. Комическое в произведениях Э. Олби и способы его перевода на русский язык (на материале пьес «Три высокие женщины», «Коза, или кто такая Сильвия», «Я как таковой и я»)	316
5.4. Особенности рецепции образа Элизабет Беннет в русских переводах романа Джейн Остин «Гордость и предубеждение» (сравнительный анализ переводов И. Маршака и А. Ливерганта)	328
5.5. Феномен любительских переводов с китайского языка в российском медиапространстве	341
5.6. Повесть И. А. Бунина «Суходол»: особенности перевода на китайский язык	346
5.7. Миниатюра И. А. Бунина «Именины»: особенности восприятия и перевода на китайский язык	353

## **Послесловие. «Отправная точка для изучения ЮАР»:**

рецензия на книгу «Джим устал от Йобурга»	357
<b>Сведения об авторах</b>	364

## ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Представленное издание является третьим в серии монографий, посвященных компаративным филологическим исследованиям в современную эпоху. Авторский коллектив издания — участники ежегодной международной конференции по компаративистике, которая проходит в Уральском федеральном университете в рамках Международного Конвента Уральского гуманитарного института УрФУ начиная с 2021 года. Прошедшие пять конференций наглядно продемонстрировали высокий интерес отечественных и зарубежных исследователей к заявленной проблематике. Особо подчеркнем, что современная компаративистика понимается в самом широком смысле как продуктивная методология гуманитарного познания, связанная с диалоговыми отношениями в самых разных проявлениях как в литературе и культуре, так и, собственно, в языке (см. предисловие).

По результатам работы конференций издательством Уральского университета были представлены две коллективные монографии — «Компаративные филологические исследования в эпоху глобализации» (под ред. О. Г. Сидоровой и Л. А. Назаровой, 2023 г.) и «Компаративные филологические исследования в XXI веке» (под ред. О. Г. Сидоровой и Л. А. Назаровой, 2024 г.). Новая монография «Компаративные филологические исследования: язык и литература» логически продолжает указанные выше издания, имея и ряд отличительных особенностей.

Главы первого раздела демонстрируют возможности компаративного метода в его, если можно так выразиться, «классическом варианте», касающемся сравнительных характеристик двух писательских миров в самых разных аспектах: речевом (стихотворный

сказ), жанровом (импрессионистический рассказ), мотивно-тематическом (проблема памяти, мотив разрушения), персонажном (образ предателя), поэтологическом (образ «зеленого мира») и др. Ставится здесь и проблема рецепции художественного наследия одного автора творческим сознанием другого. В качестве материала выступают произведения как русской, так и зарубежной литературы. Интересно отметить, что в двух главах объектом рефлексии стал роман Е. Водолазкина «Чагин»: помещенный в разные исследовательские парадигмы, текст произведения различным образом раскрывает свои скрытые смыслы.

Второй раздел монографии представляет читателю широкое диалоговое поле, связанное как с функционированием художественных произведений в историко-литературном и современном литературном процессе, так и с их рецепцией. «Изюминкой» данной части монографии (это замечание будет справедливо и по отношению к лингвистическим разделам) можно считать почти равное соотношение в ней «восточного» и «западного» материала в самом разнообразном воплощении.

Один из разделов монографии традиционно посвящен литературе для детей и подростков. Секция, связанная с проблемами литературы «young adult», всегда является одной из самых востребованных на конференции. Теоретические проблемы, требующие осмысления данного феномена, всегда соседствуют в ней с теми, которые напрямую связаны с читательской практикой или практикой преподавания литературы, что нашло отражение и в этой монографии.

В заключительных главах книги представлены разные виды и формы лингвистического анализа текста. При этом отдельный раздел монографии посвящен художественному переводу. Авторы интересуют самые разные его аспекты: как частные (перевод аллюзивных антропонимов, знаковость прецедентных имен), так и более общие (речевые характеристики героя, влияющие на создание его образа в целом, способы передачи комического эффекта). Отдельное внимание уделяется любительскому переводу, анализируется перевод с русского языка на китайский и обратно.

Особенностью именно этой монографии является наличие в ней послесловия. Каждая из пяти проведенных конференций



традиционно заканчивалась презентацией книг издательства Уральского университета. Не стала исключением и конференция 2025 года. Одним из изданий, о которых шла речь, была повесть Мзувукиле Макетука «Джим устал от Йобурга» (*Mzuvukile Maqetuka, Jim Is Tired of Jo'burg*), переведенная с английского языка преподавателем УрФУ Д. Победашем. Рецензия на эту книгу и стала послесловием к данной монографии, так как в ней оказались органично соединены такие важные составляющие, как оперативное реагирование на самые современные литературные явления, строгий научный подход к анализируемым текстам, синтез восточных и европейских традиций, а также региональный исследовательский компонент, который всегда присутствует при проведении конференций и издании монографий.

Особо отметим и тот факт, что среди авторов трех представленных в рамках конференции книг — ученые самых разных отечественных и зарубежных научных школ. Авторами отдельных глав в монографиях выступили представители России, Белоруссии, Великобритании, Ирака, Казахстана, Китая и США, что, несомненно, позволяет представить более объемную картину современных компаративных исследований. Отметим и еще один немаловажный аспект: в поле зрения исследователей попадают не только остросовременные феномены (например, популярные языковые заимствования, новые переводы литературных произведений, интермедиаальный и интерсемиотический подходы к анализу художественных произведений и др.), но и такие историко-филологические явления, которые мы можем оценить только «на расстоянии», вооружившись исследовательской оптикой современной гуманитарной науки (см., например, главы в монографиях о ботанико-терминологическом дискурсе XVIII в., о первых переводчиках Екатеринбурга, об англицизмах в первом отечественном словаре иностранных слов Яновского и др.).

В заключение подчеркнем, что все три монографии обладают несомненным тематическим единством, и при этом их авторы демонстрируют разнообразие стратегий и методологий в рамках компаративного подхода.

# Предисловие

## **КОМПАРАТИВНЫЕ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ: КОНТЕКСТ, ОСОБЕННОСТИ, ПЕРСПЕКТИВЫ**

Во введении к коллективной монографии «Компаративные филологические исследования в эпоху глобализации», вышедшей в 2023 г., мы писали о востребованности компаративного подхода среди современных исследователей-гуманитариев. Так, в работе «Компаративистика — новое направление методологии анализа научной деятельности и развития науки» В. Котенко отмечал, что, кроме сравнительного литературоведения и сравнительного языкознания, компаративистика активно обсуждается в сравнительном правоведении, политологии, социологии, сравнительных экономических исследованиях, педагогике, образовании, массовых коммуникациях, сравнительной философии [Котенко].

Очевидно, что филология в данном аспекте не является исключением — активизация культурных, литературных и языковых контактов на современном этапе приводит к тому, что поле компаративных филологических исследований постоянно расширяется, притягивая к себе и вбирая в себя все новые направления и формируя новые подходы. Неслучайно во второй половине XX века появилось новое направление гуманитарных исследований — «межкультурная коммуникация».

Американский исследователь Э. Холл впервые ввел это понятие в 1950-е гг. В 1954 году вышла книга Э. Холла и Д. Трагера “Culture as communication” («Культура как коммуникация»), в которой термин «межкультурная коммуникация» был впервые предложен для широкого употребления. В Советском Союзе и в первые годы после его распада теория межкультурной коммуникации разрабатывалась, в частности, В. С. Библером и его учениками. Мы выделяем их исследования прежде всего потому, что в них коммуникация между

культурами рассматривается как диалог, что, по сути, становится продолжением — на новых, более широких основаниях — учения М. М. Бахтина [см.: Библер 1991а].

По мнению Библера, межкультурная коммуникация как бы порождает «новый всеобщий социум культуры», особую социальность, точнее, форму свободного общения людей в силовом поле диалога культур [Библер 1991б]. В этой связи всё более актуальным становится вопрос о барьерах на пути такого общения и способах их преодоления или устранения. Уже в начале XXI века один из ведущих отечественных англистов С. Г. Тер-Минасова рассматривает межкультурную коммуникацию в ее отношении к языку: «Язык — это средство общения, средство выражения мыслей. Разумеется, у него есть и другие функции, но эти две — самые основные. Язык служит коммуникации, это главный, самый эксплицитный, самый официальный и социально признанный из всех видов коммуникативного поведения» [Тер-Минасова, с. 11]. В подтверждение своей идеи исследователь ссылается на мнение классика мировой лингвистики: «Язык является коммуникативным процессом в чистом виде в каждом известном нам обществе» [Сепир, с. 211].

Но в современном мире — даже по сравнению с периодами, не так далеко отстоящими от нас с точки зрения истории — обмен информацией, то есть коммуникация происходит с немыслимой по прежним меркам скоростью. Напомним: если в Российской империи начала XIX века информация из столичного Петербурга «добиралась» до, например, Иркутска (не самой дальней окраины империи) за несколько месяцев (ямская почта), в начале XX века — за несколько недель (железнодорожное сообщение), в середине XX века — в течение нескольких дней или даже часов (радио и авиа-сообщение), то в современном мире — практически мгновенно (интернет).

Доступность информационных потоков, которые неизбежно включают в себя культурную составляющую, в современном мире видится как характерная черта глобализации — возможно, не основная, но лежащая на поверхности, то есть осознаваемая большинством людей. Уже в XXI веке И. О. Шайтанов, рассуждая о влиянии современной ситуации на филологические исследования, пишет

о том, что триада «глобализация — интертекст — диалог культур» становится новым основанием для проведения компаративных исследований в области филологии. Нам также представляется чрезвычайно продуктивным его замечание о том, что «границы, по крайней мере в пространстве культуры, наделены способностью не только разделять, но и связывать, предоставляя место для встречи и диалога. Это и есть глобальная посылка современной компаративной теории» [Шайтанов, с. 636].

Отметим также, что, хотя в современном словоупотреблении «диалог» относится, прежде всего, к коммуникации между двумя субъектами, исторически и этимологически данный термин означал «разговор, беседу, обмен мнениями» (от лат. *diá* — «через; раздельно» и *lóγος* — «слово; речь; разум; мнение; учение»). Этимологический словарь отмечает, что современное значение слова, суженное до двух субъектов, появилось в европейских языках в XVI в. и стало продуктом ложной этимологии из-за смешения двух латинских корней, *dia* — и *di* — [Elymoline]. В любом случае, при осуществлении диалога во всех его проявлениях важной является presupпозиция равенства партнеров, между которыми он ведется, а компаративные филологические исследования исходят из положения о неиерархическом соприкосновении и взаимовлиянии культур / литератур / языков.

Действительно, реальные языковые, литературные, художественные и культурные контакты в современном мире чрезвычайно активизировались, они разнонаправленны и чрезвычайно разнообразны. Следствием осуществления таких контактов становится возникновение новых смыслов в зонах соприкосновения и перекрещивания культур, то есть транскультурных явлений, основанных на реальной эстетической и лингвистической практике. По мнению М. Эпштейна, транскультура «не означает добавления еще одной культуры к существующему массиву; это скорее особый способ существования, выходящий за рамки культурных границ» [Epstein].

Исследователь полагает, что сама концепция «транскультуры» начинает распространяться на Западе, прежде всего, в связи с кризисом концепции мультикультурализма. В отличие от последнего, устанавливающего «ценностное равенство и самодостаточность разных

культур, концепция транскультуры предполагает их открытость и взаимную вовлеченность. <...> Если “многокультурие” настаивает на принадлежности индивида к “своей” биологически предзаданной “природной” культуре (“черной”, “женской”, “молодежной” и т. д.), то “транскультура” предполагает диффузию исходных культурных идентичностей по мере того, как индивиды пересекают границы разных культур и ассимилируются в них» [Эпштейн 2017, с. 165].

Подчеркнем, что транскультуру не следует отождествлять с так называемой глобальной культурой, тиражирующей одинаковые модели, то есть, по своей сути, представляющую видоизмененную модель доминирования. «Транскультура создает новые идентичности в зоне размытости и интерференции» [Там же, с. 164], в зоне, которая в современном мире постоянно и неуклонно расширяется, хотя физическое нахождение в ней не предполагает механического попадания в зону транскультуры. Кроме того, немаловажным — а в ряде случаев принципиальным — является и тот факт, что транскультурация — процесс динамический, связанный «с постоянным культурным полилогом, в котором, однако, не должно происходить полного синтеза, слияния, культурного перевода, где культуры встречаются, взаимодействуют, но не сливаются» [Тлостанова, с. 6], и где, добавим, каждый получает возможность конструирования собственной личности, в том числе языковой и творческой [см.: Эпштейн 2017]. Подобные сдвиги культурного и языкового взаимодействия в мире приводят, в частности, к возникновению новых форм литературного взаимодействия.

Проиллюстрируем этот тезис несколькими примерами, один из которых касается литературного перевода, который с полным основанием можно рассматривать как частный случай транскультурного перехода, поскольку оба явления относятся к транс-классу (где латинский префикс *trans* переводится как «через, за пределы»), а современный английский глагол “to translate”, восходящий к латинскому слову “*translatum*”, имеет ту же морфемную структуру и такое же значение, что и русский глагол «переводить»). Однако литературное (в более широком смысле — культурное) взаимодействие, по мнению Л. Володарской, невозможно без двух факторов, которые должны совпасть в определенный исторический момент, — одна

нация создает некий ценный литературный текст, который другая предрасположена принять или отвергнуть [Володарская]. Если это так, то принятие или отторжение во многом определяется фактом интереса целевой культуры к конкретному автору или произведению: не только к его сюжету, но, скорее, к его экзистенциальному и метафорическому значению. В качестве альтернативы «степень, в которой иностранный писатель принимается в родную систему, будет... определяться потребностью родной системы на определенном этапе ее развития» [Lefevere, p. 243].

Речь идет о культурной рецепции авторов, фактов, героев иноязычной культуры и их бытовании в принимающей культуре. Кроме литературного перевода, отдельного пристального внимания заслуживает также интерсемиотический перевод, прежде всего в виде экранизаций литературных произведений. Очевидно также, что поле межлитературного взаимодействия в современном мире заметно расширяется — не только европейские литературы оказывают влияние на литературы стран Азии и Африки, но происходит и обратный обмен. Не менее сложным и пестрым является и современная лингвистическая картина взаимодействий языков. Таким образом, современные филологические изыскания в области сравнительного языкознания обретают новые сферы для исследования.

Что касается сравнительного литературоведения, то и в этой области можно отметить ряд направлений, которые актуализировались в новом веке и также составляют базу для новых компаративных исследований. Во-первых, начиная с последних десятилетий XX века в мировой литературе выделяется направление “young adult fiction” (досл. «литература для молодых взрослых»), которое, начав активно развиваться в англоязычной литературе, динамично захватывает и другие — в виде как переводов и адаптаций, так и произведений, создаваемых по инокультурным моделям. Критики и литературоведы активно обращаются к изучению этого феномена. Автор одной из первых русскоязычных монографий, посвященных изучению этого направления, констатирует: «Англоязычные подростково-молодежные романы представляются нам скорее некоей общностью, выделяющейся на фоне других явлений литературного процесса XXI века и заслуживающей самого пристального внимания исследователя

как продукт осмысления разнообразных актуальных контекстов. Значимость подростковой литературы определяется ее возросшей популярностью во всем мире, увеличением читательской аудитории, вызванных как глобальной экспансией американской культуры во второй половине XX века, так и причинами психологического порядка» [Зелезинская, с. 4]. Тот же автор включает в свою монографию раздел с выразительным названием «Расширение географических и аксиологических границ жанра: компаративная аксиология», предлагая исследователям новые, порой неожиданные, возможности.

Кроме творческих заимствований новых литературных направлений, мы также можем констатировать заимствование отдельных жанровых структур или даже воспроизводство традиционных для какой-либо национальной культуры жанров на иной национальной почве — с разной степенью продуктивности. Так, традиционный для английской и американской литератур университетский роман (*campus novel*) почти не «пересаживается» на почву русской литературы, а русские переводы университетских романов, например, Д. Лоджа, находят читателей, прежде всего среди специалистов по английской литературе. С другой стороны, японские и корейские так называемые графические романы, комиксы, мультфильмы (манга и аниме) пользуются огромной популярностью у молодых зрителей и читателей.

Два приведенных нами примера четко иллюстрируют положение, высказанное Володарской и обозначенное нами выше. Отметим попутно, что межкультурное взаимодействие между условно западными и восточными литературами и языками представляет собой восходящий тренд, а также становится новым основанием для компаративных исследований. Этот тренд также нашел свое отражение в некоторых главах представленной монографии.

Авторы надеются, что представленные ими результаты компаративных исследований будут интересны читателям и, возможно, станут отправной точкой для новых изысканий и наблюдений.

### **Исследования**

*Библер В. С.* Михаил Михайлович Бахтин, или поэтика культуры. М. : Прогресс, 1991. 176 с.

*Библер В. С.* От наукоучения — к логике культуры. М. : Прогресс, 1991. 417 с.

*Володарская Л.* Три вехи в истории русского поэтического перевода // М. Лермонтов. Переводы. М. : Аграф, 2011. С. 2–24.

*Котенко В. П.* Компаративистика — новое направление методологии анализа научной деятельности и развития науки // Библиосфера. 2007. № 3. С. 21–27.

*Шайтанов И. О.* Триада современной компаративистики: глобализация — интертекст — диалог культур // Шайтанов И. О. Компаративистика и/или поэтика. М. : РГГУ, 2010. С. 630–641.

*Зелезинская Н. С.* Где бумажное становится реальным. Новые мотивы англоязычного подростково-молодежного романа. Минск : Изд-во БГУ, 2022. 240 с.

*Сепир Э.* Коммуникация // Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. М. : Прогресс, 1993. 656 с.

*Тер-Минасова С. Г.* Язык и межкультурная коммуникация. М. : СЛОВО, 2008. 264 с.

*Глостанова М.* Постсоветская литература и эстетика транскультурации. Жить никогда, писать ниоткуда. М. : Эдиториал УРСС, 2004. 416 с.

*Эпштейн М.* Проективный словарь гуманитарных наук. М. : НЛЮ, 2017. 304 с.

*Epstein M.* Transculture // *Filosofia: An Encyclopedia of Russian Thought*. 2019. URL: <https://filosofia.dickinson.edu/encyclopedia/transculture> (дата обращения: 20.02.2025).

*Lefevere A.* Mother Courage's Cucumbers: text, system and refraction in a theory of literature // *Venuti L. The Translation Studies Reader*. New York, London, 2004. P. 238–255.

Online Etymology Dictionary Etymoline. URL: <https://www.etymonline.com/> (дата обращения: 20.02.2025).



# Раздел 1

## КОМПАРАТИВНЫЕ АСПЕКТЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОГО АНАЛИЗА

### 1.1. Стихотворный сказ в произведениях «Гусар» А. С. Пушкина и «Бородино» М. Ю. Лермонтова

Юбилеи А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова 2024 года с напрашивающейся очевидностью побуждают в очередной раз соединить имена поэтов-классиков и сопоставить их творчество. Подобные действия предпринимаются издавна. Есть несколько крупных сопоставительных исследований в этом плане<sup>1</sup>, а также множество отдельных замечаний и наблюдений о сходствах и различиях этих поэтов. Влияние Пушкина на младшего современника очевидно. Известно, что Лермонтов начинал как ученик Пушкина: он переписывал в тетрадь любимые строки, включал их дословно либо с вариациями в собственные стихи, пересказывал и переименовывал пушкинские произведения, использовал эпитеты, словарь, способы рифмовки и поэтические приемы старшего коллеги. Но и в пору зрелости поэта внимание к Пушкину сохранялось, как и заметные переключки с творчеством последнего. В частности, стихотворение «Бородино» во многом восходит именно к пушкинскому «Гусару». В обоих произведениях центральными фигурами выведены воины (у Пушкина — гусар, у Лермонтова — солдат-артиллерист). Они рассказывают поучительные истории из своей жизни и стремятся передать жизненный опыт молодым участникам беседы. Сообщаемое пропускается через фильтр их оценок, предпочтений и убеждений. Оба героя не чужды юмора. Отношение старших к младшим по-житейски снисходительное, а иногда и довольно пренебрежительное.

---

<sup>1</sup> См.: [Адамович], [Благой], [Нейман 1914], [Нейман 1941].

С характерологическими целями поэты побуждают уже немолодых персонажей-рассказчиков поворачать, выразить недовольство теми или иными обстоятельствами. Их повествование отчетливо сохраняет устно-произносительную основу, свойственную непринужденному свободному разговору, и индивидуальную стилистику речи рассказчика: разговорные интонации, простонародные выражения, речевую мимику личности. Таким образом, при помощи живого слова, речи герои выявляют собственную социальную и культурно-историческую принадлежность, своеобразие склада своего характера. Одновременно их речь — это повествовательное слово, имитирующее жанр устного рассказа. Наличие нарратива, то есть событийного сюжета, существенно корректирует родовую специфику ролевого произведения, сдвигая его из лирики в область лироэпики.

Обратимся теперь к смежным жанровым формам. И у Пушкина, и у Лермонтова представлена ролевая лирика, в которой высказываются персонажи, отличные от автора. У Пушкина к ролевой лирике относятся стихи «Узник», «Арион», «Пророк», «Я здесь, Инезилья...», «Песни о Степане Разине», «Странник». У Лермонтова — «Тростник», «Пророк», «Жалобы турка», «Склонись ко мне, красавец молодой», «День Бородина», «Узник», «Завещание («Наедине с тобою...»)», «Свидание», «Любовь мертвеца». Это неавторская лирика, лирика другого. Именно то обстоятельство, что перед нами лирика — а не эпос или лироэпос, — дифференцирует область ролевых стихотворений на ролевую лирику и тяготеющий к эпосу сказ. Выявляя изначальные импульсы эпоса как нарратива, рассказывания, а лирики — как перформатива, В. И. Тюпа в работе «Перформативные основания лирики» отмечает: «Рассказывание имеет структуру человеческого опыта (воспоминания, свидетельства), тогда как перформативное высказывание — более архаичную структуру откровения (озарения, догадки, домысла)» [Тюпа, с. 41]. Эпос сообщает о событиях, происшествиях, жизненных историях, а лирика — о переживаниях, чувствах, эмоциях. Эпос изображает человека всесторонне (и с внешней, и с внутренней стороны), тогда как лирика преимущественно говорит о внутреннем мире человека и не ставит своей целью давать представление о конкретной личности, ее происхождении и биографии.

Посмотрим теперь в ракурсе сопоставления на некоторые стихи ролевой лирики Пушкина и стихотворного сказа в его «Гусаре». Фольклорно-песенному началу «Песен о Степане Разине», условно-экзотичной образности стихотворения «Я здесь, Инезилья...», сложному философско-поэтическому иносказанию в стихах «Странник» противопоставлены в сказовом произведении пространственно-временная конкретность изображаемого мира и миметически-рельефная самопрезентация персонажа средствами повествовательного монолога. Герой ролевой лирики условен, типажен, а порой и масочен. Театрально выглядит, например, персонаж стихотворения «Я здесь, Инезилья...»:

Я здесь, Инезилья,  
Я здесь под окном.  
Объята Севилья  
И мраком, и сном.  
Исполнен отвагой,  
Окутан плащом,  
С гитарой и шпагой  
Я здесь под окном.  
[Пушкин 1977б, с. 180]

Его любовные пассажи не являются эпическим рассказом, по жанру они ближе к песне, романсу. Эти жанровые импульсы и определяют семантическую природу литературного героя. Иную картину мы видим в «Гусаре». Повествование здесь фабульно, сюжет строится из ряда последовательных действий и поступков героя, а история, рассказанная персонажем, имеет свое начало и событийное завершение. Перед нами повествовательная поэзия, перекликающаяся с прозаическими родо-жанровыми образованиями и характеризующаяся эпическими тенденциями. Мало сказать, что в подобных случаях мы имеем стихотворный рассказ, — он ведется от лица персонифицированного повествователя, то есть рассказчика, выступающего как социально и психологически детерминированная личность, характер, воспроизводимый эпическим

способом. Чистая же лирика, как правило, не вызывает «представления об определенном человеческом облике» [Сквозников, с. 188].

Лирика изображает прежде всего чувства, эмоции, представляет образ переживания. Она, конечно, может (и способна) выражать психологические состояния других людей, но как *свои* — авторские и вместе с тем всеобщие. Акценты ставятся на субъективном, внутреннем, а не внешнем. Лирическому стихотворению не нужно возводить здание причинно-следственных связей и мотивировок событийного сюжета. Сказовому же произведению для самоорганизации нужен «чужой» мир, разворачивающий собственные возможности в цепи событийных эпизодов, и «чужой» голос как повествовательная инстанция. Речь повествователя в «Гусаре» объектная и конкретная, насыщенная предметно-вещественными деталями и житейскими подробностями. В стилистическом отношении она приведена в соответствие с мышлением, темпераментом и социальными напластованиями в характере героя:

Ну, слушай: около Днепра  
Стоял наш полк; моя хозяйка  
Была пригожа и добра,  
А муж-то помер, замечай-ка!  
Вот с ней и подружился я;  
Живем согласно, так что люблю:  
Прибью — Марусенька моя  
Словечка не промолвит грубо...  
[Пушкин 1977а, с. 236–237]

Введением рассказчика — грубоватого служаки, любителя земных удовольствий, хвастуна и болтуна — Пушкин существенно трансформирует традиционные черты балладного жанра: неотъемлемый для поэзии первой трети XIX века его атрибут — фантастика — снижается, осмысливается в свете шуточных оценок рассказчика, низводится до бытового уровня. По наблюдениям современных исследователей, здесь происходит новеллизация балладного жанра [Зырянов, с. 30; Дымова, с. 8–10], то есть эпизация и прозаизация ролевого стихотворения. Фантастика теряет внутреннюю серьезность и устрашающую

силу, поскольку гусар рассказывает о волшебном полете и посещении ведьмовского шабаша не без лукавства и юмора, благодаря чему изображение обывателя, повествование конкретизируется и становится личным высказыванием живого человека. Рассказчик оказывается личностью, индивидуальностью, особенности которой вырисовываются в процессе самого рассказывания. Гусар говорит о себе и о собственных приключениях, поэтому его характеризуют как речь, так и события и реакция на них. Слушатель (представленный в начале стихотворения одной фразой: «А чем же? Расскажи, служивый» [Пушкин 1977а, с. 236] как мотивировкой, провоцирующей дальнейший рассказ гусара) может верить или не верить рассказчику, но должен как-то оценить действия гусара, решившегося на оригинальное воздушное путешествие и осмелившегося вмешаться в дела колдовского шабаша. Во всяком случае, рассказ «служивого» рассчитан на такую оценку, поскольку обращен в первую очередь к «внутреннему» слушателю, а уж через него — и к читателю<sup>2</sup>. Слушатель не может игнорировать бурную негодующую реакцию героя-рассказчика на предложение ведьмы прокатиться на кочерге:

Чтоб я, я сел на кочергу,  
Гусар присяжный! Ах ты, дура!  
Или предался я врагу?  
Иль у тебя двойная шкура?  
[Там же, с. 239]

«Коня!» — требует гусар, и этот интонационно-словесный жест разве не рассчитан на совершенно определенную оценку внимающего ему «хлопца» и не характеристичен сам по себе? Удалой гуляка, мастер приврать и покрасоваться, с юмором рассказывающий

---

<sup>2</sup> Ситуация, вообще типичная для сказа. Ср. наблюдение В. В. Виноградова: «Сказ строится в субъективном расчете на апперцепцию людей известного круга («своих», близких, социальных «родственников» — И. В.), но с объективной целью — подвергнуться восприятию постороннего читателя» [Виноградов, с. 35]. См. еще: «Необходимый компонент сказовой формы повествования — слушатель-собеседник, наделенный той или иной степенью активности» [Мушченко, Скобелев, Кройчик, с. 30].

о сверхъестественных происшествиях, предстает как живой конкретный человек, чего в полной мере нельзя сказать о герое стихотворения «Я здесь, Инезилья».

Подобная осязаемость и почти зрительная наглядность облика присуща и рассказчику лермонтовского «Бородино». О внешности его не сказано ни слова, но весь строй его речи, содержание и манера рассказывания, неразрывно связанные с характером героя, способствуют возникновению у читателя определенного представления, образа. В отличие от пушкинского гусара, сознание которого раскрывается в его отношении к быту, участник Бородинской битвы больше связан с историей, эпохой, событиями, сыгравшими огромную роль в жизни страны и народа. Рассказ об этих событиях является одновременно и глубоким их осмыслением, оттого столь весомо и значимо слово рассказчика: оно наполнено мудростью и богатством народных оценок и является выражением национального самосознания рядовых участников истории. «Если народ у Лермонтова никого не уполномочивает за себя делать историю, — подмечает исследователь, — то он, с другой стороны, никому не поручает и вести рассказ о своем подвиге. “Мы” лермонтовского героя — это имя участника исторического события и одновременно “имя” рассказчика об этом событии, которым, на поверку, оказывается рядовой солдат, поднявшийся до осознания великого значения подвига, им совершенного» [Архипов, с. 15].

Герой «Бородино» выступает представителем народа, победившего в кровопролитной битве и осознавшего свое единство, понявшего значение собственной роли в событиях войны 1812 года. Но эта масштабная монументальная подкладка образа не мешает ему быть личностью. Включаясь в большую историю, размышляя над героическими судьбами народа, рассказчик сохраняет за собой право собственных оценок и пристрастий. Он говорит так, как живет и мыслит, как позволяет его индивидуальная мировоззренческая система. По справедливому замечанию В. Архипова, это — «русский человек, с его отвагой и лукавством, картинностью выражений, с чувством юмора, не гаснущим в любой обстановке, и упрямством» [Там же, с. 22]. И с чувством собственного достоинства, добавим мы, и скромностью, и степенством. Подобная

многогранность характера может свободно проявляться лишь в эпическом произведении<sup>3</sup>.

Как и в случае с Пушкиным, мы можем сравнить героический сказ Лермонтова с его ролевой лирикой, чтобы убедиться в разных принципах характерологии и изобразительных решений, реализуемых в этих различающихся жанровых модификациях. «Бородино» [Лермонтов, с. 154–156] написано в 1837 году и является переделкой романтического стихотворения 1830 года «Поле Бородина» [Там же с. 110–112]. Оба произведения созданы на одном материале и построены как монолог героя, но эти монологи и сами человеческие образы разные. Сопоставляя их, исследователь Д. Е. Максимов доказательно утверждал, что в «Поле Бородина» «условный и книжный язык, связанный с тяготением молодого Лермонтова к отвлеченному мышлению, помешал поэту воплотить образ героя-рассказчика в соответствии с замыслом. Романтически-выспренний образ, возникающий из этого языка, вступает в противоречие с представлением о солдате, двоится. Наоборот, в “Бородино” рассказчик показан именно как солдат, ярко и определенно» [Максимов, с. 137]. Действительно, в «Бородино» поэт освобождается от общеромантических стиховых формул и условно-поэтических выражений («Поля Бородина» («песня непогоды», «песня свободы», «пуля смерти», «могильная сень», «очи небес», «сыны полночи»), убирает усложненные инверсированные строки («крепко наши спали Отчизны в роковую ночь»), меняет строфику и, наконец, предельно конкретизирует все реалии произведения: образный строй, повествование, описание событийного ряда, кроме того, вводит слушателей («Скажи-ка, дядя...», — обращается один из них к ветерану). Речь рассказчика в «Бородино» индивидуализирована и типизирована, приближена к речи простых людей, современников поэта:

Забил заряд я в пушку туго  
И думал: угощу я друга!

---

<sup>3</sup> Ср. наблюдения противоположного плана касательно лирики: «Образ в произведениях лирики — это не характер в полном смысле слова: в нем нет нужной полноты и завершенности, объема, общей целостности» [Гусев, с. 40, выделено автором — И. В.].

Постой-ка, брат мусью!  
Что тут хитрить, пожалуй к бою;  
Уж мы пойдем ломить стеною,  
Уж постоим мы головою  
За родину свою!  
[Лермонтов 1988а, с. 155]

Характеризуя пути создания образа центрального образа героя «Бородино», ученый пишет: «Материалом для реализации образа поэт избирает не только мысли и чувства старого ветерана в их логическом выражении и, конечно, уж не его пластический облик, а наименее «плотную» и наиболее «прозрачную» среду: его речевую манеру, фразеологию, лексику» [Максимов, с. 138]. Герой «Бородино» активен не только как действующее лицо, но и как рассказчик, располагающий собственными незаемными представлениями о предмете разговора, имеющий свое мнение, суждение и оценки. Эти оценки постоянно врываются в повествование, придавая ему убедительную достоверность живого рассказа. Стоило герою начать речь о людях своего поколения, как следует оценка: «Не то, что нынешнее племя: / Богатыри не вы!»; только упомянул старый солдат, что место битвы определено, как опять-таки следует оценка: «Есть разгуляться где на воле!»; только сказал о бесполезной двухдневной перестрелке, как тут же вопрошает: «Что толку в этакой безделке?». Даже этот верхний, наиболее бросающийся в глаза слой оценок обнаруживает самостоятельность рассказчика, как бы произвольно, естественно и свободно акцентирующего в ходе повествования те или иные моменты собственной позиции. Независимость рассказчика подчеркивает и обилие экспрессивных устно-речевых единиц, выражающих разнообразные аспекты и стороны ценностного кругозора героя: «У наших ушки на макушке!»; «Постой-ка, брат-мусью!»; «Ну ж был денек!». Волеизлияния рассказчика вклиниваются иногда в самый неожиданный момент. Так, в описание битвы внедряется фраза, несущая активную оценку: «Вам не видать таких сражений!». Само описание рельефно-живописно, складывается из ряда последовательно перечисленных участников битвы и их действий:



Ну ж был денек! Сквозь дым летучий  
Французы двинулись, как тучи,  
И все на наш редут.  
Уланы с пестрыми значками,  
Драгуны с конскими хвостами,  
Все промелькнули перед нами,  
Все побывали тут.  
[Лермонтов 1988а, с. 155–156]

Изображение конкретизировано: действующие силы названы «по именам» («драгуны», «уланы»), наделены точными определениями («с пестрыми значками», «с конскими хвостами»). Столь же конкретны и другие описания, в частности, описание подготовки к бою (обратим внимание на густую насыщенность отрывка наименованиями предметов и внешних реалий: «лафет», «бивак», «кивер», «штык», «ус» — это слова без малейшей доли метафоризации, частично выступает тропом только слово «француз» — собирательное понятие):

Прилег вздремнуть я у лафета,  
И слышно было до рассвета,  
Как ликовал француз.  
Но тих был наш бивак открытый:  
Кто кивер чистил весь избитый,  
Кто штык точил, ворча сердито,  
Кусая длинный ус<sup>4</sup>.  
[Там же, с. 155]

---

<sup>4</sup> Иной характер носило описание сражения в стихотворении «Поле Бородина»: Марш, марш! Пошли вперед, и боле  
Уж я не помню ничего.  
Шесть раз мы уступали поле  
Врагу и брали у него.  
Носились знамена, как тени,  
Я спорил о могильной сени,  
В дыму огонь блестел...  
[Лермонтов 1988б, с. 111]

Подведем основные итоги сказанному. Наше обращение к стихам «Гусар» Пушкина и «Бородино» Лермонтова обнаружило, что одним из примеров пересечения интересов названных поэтов является использование ими сказовой формы как способа организации текстов, образующих подкласс ролевых стихотворений. Повествовательно-событийные сюжеты таких произведений синтезируют лирику и эпос. Возникающий нарратив определяется качествами и свойствами рассказчика: его речью, мировосприятием, жизненным опытом, а также ситуацией общения, в условиях которой осуществляется художественная коммуникация. В «Гусаре» и «Бородино» имитируется устный рассказ, выдержанный в речевом стиле и характере повествующего лица. Таким лицом в нашем случае является простой человек, который в сказе выступает ретранслятором народного мнения.

### **Источники**

*Лермонтов М. Ю.* Бородино // Лермонтов М. Ю. Соч. в 2 т. М. : Правда, 1988. Т. 1. С. 154–156.

*Лермонтов М. Ю.* Поле Бородина // Лермонтов М. Ю. Соч. в 2 т. Т. 1. М. : Правда. 1988. С. 110–112.

*Пушкин А. С.* Гусар // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 10 т. Л. : Наука, 1977. Т. 3. Стихотворения. 1827–1836. С. 236–239.

*Пушкин А. С.* Я здесь, Инезилья // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 10 т. Л. : Наука, 1977. Т. 3. Стихотворения. 1827–1836. С. 180.

### **Исследования**

*Адамович Г. В.* Пушкин и Лермонтов // Адамович Г. В. Собр. соч. Литературные заметки. Кн. 1 («Последние новости» 1928–1931). СПб. : Алетейя, 2002. С. 573–581.

---

Здесь чувствуется установка не столько на последовательное и предметное описание битвы, сколько на передачу общего впечатления от нее. Картина боя дана абстрактно. Роль повествующего сведена к минимуму: он представлен как пассивный страдающий субъект, его «Я» не находится в поле зрения автора как чужая «самость», с которой следует считаться. «Я» здесь одноплоскостно и вписано в лирико-романтический контекст. Устно-произносительное начало приглушено и подменено письменно-книжной формой коммуникации.

*Архипов В.* Поэзия подвига // Лермонтов М. Ю. Собр. соч. в 4 т. М. : Правда, 1969. Т. 1. С. 5–24.

*Благой Д. Д.* Лермонтов и Пушкин: (Проблема историко-литературной преемственности) // Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова: Исследования и материалы : Сборник первый. М. : ОГИЗ ; Гос. изд-во худож. лит., 1941. С. 356–421.

*Виноградов В.* Проблема сказа в стилистике // Поэтика. Временник отдела словесных искусств. Л. : Academia, 1926. С. 24–40.

*Гусев В.* В середине века. О лирической поэзии 50-х годов. М. : Советский писатель, 1967. 299 с.

*Дымова И. А.* «Гусар» А. С. Пушкина (к вопросу о генезисе стихотворной новеллы) // Вестник Оренбургского государственного университета. 1999. № 2. С. 8–10.

*Ермоленко С. И.* Лирика М. Ю. Лермонтова: жанровые процессы. Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 1996. 420 с.

*Зырянов О. В.* Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2003. 546 с.

*Максимов Д. Е.* Поэзия Лермонтова. М. ; Л. : Наука, 1964. 266 с.

*Муценко Е. Г., Скобелев В. П., Кройчик Л. Е.* Поэтика сказа. Воронеж : Изд-во Воронежского университета, 1978. 287 с.

*Нейман Б. В.* Влияние Пушкина в творчестве Лермонтова. Киев : Типография Императорского университета, 1914. 139 с.

*Нейман Б. В.* Пушкин и Лермонтов. Из наблюдений над стилем // Пушкин. Сборник статей. М. : ОГИЗ ; Гос. изд-во худож. лит., 1941. С. 315–348.

*Сквозников В. Д.* Лирика // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М. : Наука, 1964. С. 173–237.

*Тюпа В. И.* Перформативные основания лирики // Литературоведческий сборник. Материалы международной научной конференции «Онтология и поэтика: теоретические и аналитические аспекты», посв. 75-летию проф. М. М. Гиршмана. Вып. 49–50. Донецк: Донецкий национальный ун-т, 2012. С. 40–62.

## 1.2. Проблема памяти в произведениях Е. Водолазкина и В. Аксенова

В «Ожоге» Василия Аксенова, «Авиаторе» и «Чагине» Евгения Водолазкина память занимает центральное место в развитии темы любви, преступления и раскаяния. В романах Водолазкина изображены проявления крайних степеней памяти — полная ее потеря и мнемоническая память. В интервью с Василем Василенко Водолазкин говорит, что прототипом Чагина стал Соломон Шеришевский, описанный в работе Александра Лурии «Маленькая книжка о большой памяти». Вполне вероятно, что прототипом Иннокентия Платонова, главного протагониста «Авиатора», является Лев Засецкий, центральный персонаж другой книги Лурии, «Потерянный и возвращенный мир», изданной в 1971 году в издательстве Московского университета<sup>5</sup>. Нейропсихолог Лурия описал восстановительный процесс памяти своего пациента Льва Засецкого: функции его мозга были повреждены пулей, пробившей череп в 1943 году, во время Великой Отечественной войны. Процесс реконструкции прошлого Засецкого во многом похож на медленное восстановление памяти Иннокентия Платонова, подвергшегося криосохранению в 1923 году на Соловках, в Лаборатории по замораживанию и регенерации («ЛАЗАРЬ»), которая стала полигоном для сталинского эксперимента по бессмертию, и размороженного в 1999 году. У обоих протагонистов бессистемные воспоминания из «мелких осколков» [Лурия, с. 19] носят фрагментарный характер, трагические сцены насилия всплывают неожиданно и смешиваются с красочными эпизодами детства. Засецкий чувствует себя «каким-то странным ребенком» [Там же, с. 28], Платонов — «Адамом. Или ребенком» (Водолазкин 2020, с. 22). Традиционно проблема самоидентификации неразрывно связана с постановкой вопроса: «Кто я?». В процессе обретения своего «Я» Засецкий и Платонов с трудом воспринимают новую реальность, которая кажется им сном наяву. Засецкий задается вопросом: «Я это или не я? Во сне я все

---

<sup>5</sup> В 2017 году издательство «Алгоритм» выпустило сборник «Потерянный и возвращенный мир», в который вошла и «Маленькая книжка о большой памяти».

еще живу или наяву?» [Лурия, с. 31]. Платонова беспокоит, «что не получается отличить воспоминания от снов» [Водолазкин 2020, с. 15]. Иногда они не могут вспомнить нужное слово, но сохраняют способность образно описывать природу, всплывающие эпизоды детства, лица друзей.

В интервью Наталье Ломыкиной Водолазкин поясняет, что «консультировался» с работой Лурии «Маленькая книжка о большой памяти», чтобы понять особенности мнемонической памяти, однако созданный им литературный образ не имеет ничего общего с личностью Шеришевского. В «Авиаторе» и «Чагине» Водолазкин поднимает вопрос памяти на философский уровень: «На самом деле ключевые вещи все существуют в парах. Памяти противостоит забвение, даже не противостоит, а соответствует. Слово существует только потому, что существует молчание, или, наоборот, молчание есть, потому что есть слово. Все ключевые понятия существуют как промежуточное звено между двумя полюсами. И нет ничего хуже, чем существование на одном из полюсов. Мне кажется, наиболее ценным является их совмещение. <...> И то, и другое является даром, но дар, доведенный до крайности, превращается в антидар» [Ломыкина].

Сопоставление романов «Авиатор» и «Чагин» поясняет концепцию Водолазкина о воздействии творчества на нарушенную функцию памяти, осмысление героем совершенного им преступления и его покаяние. Исидор Чагин унаследовал от Соломона Шеришевского специфические черты уникальной памяти. Как и его прототип, он легко и навсегда запоминал любые тексты, даже на иностранных языках, таблицы, мог воспроизводить ряд цифр в обратном порядке, дословно передавать диалоги, фиксировать все, что видит. Его память, как ксерокс, видеокамера или магнитофон, точно сохраняла все подряд, не классифицируя и не каталогизируя запомненное. Соломон поясняет свои синестетические ощущения: «Когда я услышу слово “зеленый”, появляется зеленый горшок с цветами; “красный” — появляется человек в красной рубашке, который подходит к нему. “Синий” — из окна кто-то помахивает синим флажком... Даже цифры напоминают мне образы... Вот 1 — это гордый стройный человек; 2 — женщина веселая; 3 — угрюмый человек, не знаю почему...»

[Лурия, с. 190]. У Чагина звуки и запахи окрашивались, а генеалогическое древо ассоциировалось с елкой, на которой висели таблички с именами вместо игрушек. Шеришевский смешивал тексты, если в них появлялись одни и те же детали. Этой особенности Водолазкин придал комический оттенок в эпизоде защиты курсовой Чагина, в которую переключал текст статьи его профессора Спицына. Ни Чагин, ни Шеришевский не понимали метафор и не воспринимали поэзию. У Платонова звуки и цвет тоже ассоциируются с запахами в непроизвольно возникшей в памяти картине избиений эзков: «И все это вместе сплеталось в общий запах отчаяния, цвет и звук отчаяния» [Водолазкин 2020, с. 188].

Гипертрофическая память Шеришевского становится его бременем, а в случае Чагина — наказанием: именно она привлекала органы безопасности, заинтересованные во внедрении его в Шлимановский кружок. Роман Водолазкина прежде всего о большой любви. После разрыва с Верой, потрясенной предательством, память о преступлении не дает Чагину ни минуты покоя.

Чагин пытается выработать технику забывания, а Платонов борется за восстановление памяти и обретение личности. Чтобы найти ответ на вопрос: «Кто я?», по совету Гейгера, он ведет дневник. Нарратив дневника постепенно раскрывает историю жизни Платонова, в которой проявляется его идентичность. Первая часть дневника — монологическая, она состоит из заметок о пребывании в госпитале и вспышках воспоминаний о выживании на Соловках, а также фиксирует знакомство с Настей. Во второй части Платонов привлекает Настю и Гейгера: «Пусть среди описанного мной появятся их голоса. Они не исказят моего голоса, напротив — обогатят его» [Водолазкин 2020, с. 348]. Как справедливо отмечает Е. Г. Белоусова, «голоса героев постепенно утрачивают персональную маркировку в тексте и начинают звучать практически одновременно, подхватывая и развивая одну и ту же тему» [Белоусова 2022, с. 36]. Автонаратив Иннокентия о текущих событиях переходит в диалогическую гетероглоссию полифонического дискурса. Платонов одновременно является писателем и читателем собственной биографии. В его заметках указаны только год и сезон или месяц, без числа. Например: «Осень 1914-го. Туман, переходящий в дождь»;

«1939-й, январь. Железнодорожная станция»; «1958-й. Летнее утро на Фонтанке»; записано до «1923-й. Март». В конце дневника исчезают указания на время записей и даже имена пишущих протагонистов, чьи заметки отделяются друг от друга пустыми скобками. Данная форма художественно воплощает идею Водолазкина, выраженную Платоновым: события личной истории человека, его восприятие деталей, впечатления и атмосфера более значительны, чем события мировой истории: «Но беседа — это событие личной истории, для которой мировая — всего лишь небольшая часть, прелюдия, что ли. Понятно, что при таких обстоятельствах Ватерлоо забудется, в то время как хорошая беседа — никогда» [Водолазкин 2020, с. 381].

Тема дневника у Водолазкина тесно связана с темой памяти. Несмотря на тотальную память, Чагин также ведет Дневник, поясняя: «Память лишь воспроизводит события, а Дневник их осмысливает» [Водолазкин 2022, с. 21]. Его исчезнувшие записи пересказаны Павлом Мещерским, который становится соавтором Чагина, и его голос придает Дневнику диалогический характер.

Коллизия прошлого и настоящего особенно остро проявляется в чувствах Платонова к Анастасии-старшей и Насте. Образ семнадцатилетней Анастасии заслоняет ее неприглядную телесность в старости, на него же одновременно наслаивается и образ Насти. Узнавая в Насте черты бабушки в молодости, Иннокентий видит в ней двойника Анастасии: «Иногда мне кажется, что Настя воскресила Анастасию, что они неразрывны и составляют особую жизнь, нарочито созданную для меня из двух разных жизней. <...> С уверенностью могу говорить лишь о том, что люблю обеих» [Водолазкин 2020, с. 287]. Е. Г. Трубецкова отмечает: «Тема воскрешения связана и с возлюбленной Платонова — Анастасией (имя которой переводится с др. греч. “воскресшая”), и ее внучкой — Настей, любовь к которым и заставляет [Платонова] вспомнить все и сохранить свой мир» [Трубецкова, с. 106]. Настя выполняет функцию спасительницы в обретении Платоновым единства своего «Я» и новой любви.

Парадоксально, что, прилагая все усилия к полной реконструкции памяти, Платонов, как и Чагин, хочет и не может забыть

болезненные эпизоды прошлого, и его преследуют ужасы Соловецких лагерей: «Я это видел. И с тех пор безуспешно гоню из памяти. Это — то, с чем я живу, что так отличает меня от Насти и делает нас людьми с разных планет. У нее весенний сад, а у меня такая бездна» [Водолазкин 2020, с. 251]. Он тщетно просит Богородицу излечить его от «лютых воспоминаний», однако из его памяти стираются подробности убийства Зарецкого. Важнейшим узлом сюжетной линии романа является неожиданное прозрение Иннокентия. Почувствовав потребность рисовать, он делает зарисовки портрета Зарецкого и, отстранившись от личной неприязни, под маской «гниды» и «рептилии» показывает маленького человечка, вызывающего жалость и сочувствие. В процессе творчества Иннокентий вспоминает, как он убил Зарецкого. «Невидимые миру слезы» скорбящего Зарецкого изменили отношение к нему Насти, ненавидевшей его всю жизнь, и она смогла простить Зареckому донос на отца, его арест и смерть. Тем не менее она не может простить лагерного начальника Воронина, издевавшегося над Платоновым.

Платонов не испытывал ненависти к Зареckому, у которого все же проявлялись человеческие черты, но люто ненавидел Воронина, изощренно издевавшегося над эзками. Вспоминая Воронина, он осознает деструктивное влияние ненависти на свое «Я»: «Может быть, оставшись в моей памяти, Воронин стал частью меня, и я ненавижу его в себе?» [Там же, с. 189]. Тема прощения у Водолазкина раскрывается в преломлении сознания Платонова после встречи с Ворониным, благополучно дожившим до ста лет в чине генерала. Иннокентию-художнику хочется увидеть в лютом враге черты «вампира» — «скошенный лоб», «изо рта — клыки», «свириное» выражение, — раскрывающие его сущность. Однако на фотографии в альбоме, посвященном Соловкам, Воронин выглядит обычным, в какой-то степени даже надежным гражданином, а дома к нему, как к особо заслуженному лицу, приставлен телохранитель. При их встрече, произошедшей, кстати, по инициативе Воронина, память его не подводит: он помнит, как издевался над Платоновым с садистской изощренностью, и не раскаивается: «Покаяний не жди» [Там же, с. 363]. Размышляя о Воронине, Платонов



ищет и не находит ответ, для чего, если не для покаяния, Воронину была продлена жизнь до ста лет.

Несмотря на то, что Анастасия-старшая перед смертью призналась, что «заказала» Зарецкого, ее признание не облегчило чувство вины Платонова. Ретроспективное осмысление преступления у него сопровождается рефлексией о Божьей милости. Возвращение к жизни после разморозки он воспринимает как шанс для искупления греха, данный Богом. Процесс покаяния сопряжен у Платонова с проблесками воспоминаний «до греха», радости от посещения церкви, себя, словно парящего к иконе в руках матери: «Навстречу мне, распахнув руки, Мать Божья, и я целую Ее в руку неловко, потому что полет мой не мной управляем» [Водолазкин 2020, с. 21]. Он чувствует потребность в покаянии, читает Покаянный канон, исповедуется в убийстве и просит прощения за свой грех у раба Божия Зарецкого на месте преступления и на кладбище. Орудие убийства, — статуэтка Фемиды, которую он взял с собой и которая кажется ему холодной, как топор, — аллюзия на топор Раскольников, и в этом контексте старуха-процентщица — «вошь» и «таракан» — ассоциируется с «гнидой» и «мокрицей» Зарецким. Отломанные Платоновым весы Фемиды акцентируют устраненное его руками правосудие и, следовательно, отсутствие провиденциального возмездия. В самолете, идущем на аварийную посадку, Платонов рефлексировал, что покаяние не уничтожает грех, Бог помнит все, грех «есть и — уничтожен одновременно» [Там же, с. 409], но раскаявшийся грешник испытывает облегчение. Авиатор Блока летит к своей смерти, в то время как конец «Авиатора» Водолазкина остается открытым. Писатель говорил, что ему, как и многим его читателям, хочется верить в удачное приземление самолета. В заключительном эпизоде звучит авторский голос: «Самолет взял курс на посадку. Иннокентий, друг мой, держись» [Там же, с. 409]. Таким образом, вторичное спасение Платонова можно интерпретировать как отпущение греха и дарованную ему возможность «описать неопишуемое» прошлой и настоящей эпохи, сохранить от забвения ее неуловимые детали для дочери и будущего поколения.

Покаяние Чагина — в душе: он не следует православной традиции, но глубоко переживает свой грех — донос на членов

Шлимановского кружка ради ленинградской квартиры и работы в Центральной городской библиотеке. Искренне полюбив Веру, он не хотел ничего скрывать от нее и признался в предательстве. Потеряв возлюбленную, он мечтает о ее прощении и посвящает свою жизнь искуплению греха. В преступлении он винит только себя: «Выбор делал я. Меня никто не принуждал» [Водолазкин 2022, с. 252]. Тема соблазна в романе представлена в контексте «Одиссеи»: «Образ Одиссея становится одним из литературных двойников Чагина» [Белоусова 2024, с. 78]; «Николаи лишь выступали в роли сирен, а Одиссей, как на грех, оказался не привязан к мачте» [Водолазкин 2022, с. 252]. Причину своего несчастья Чагин видит в уникальной памяти, сделавшей его приманкой органов безопасности. Чагин — типичный молодой человек 60-х, и его мнемоническая память, функционирующая как ксерокс или «камера видеонаблюдения», не делает его эрудитом, а зафиксированные события не обогащают жизненный опыт. После разрыва с Верой он резко меняет образ жизни, уходит из университета, порывает с Николаями и старается защититься от мира «футляром» — серой одеждой, зонтиком, лицом-маской. Согласно Водолазкину, «ад — это абсолютная память, потому что человек не может расстаться ни с чем из того плохого, что пережил, сделал, запомнил» [Шаргунов].

Чтобы избавиться от мучительных воспоминаний, Чагин старается научиться забывать. Как и его прототип Соломон Шеришевский, он пытается разработать «технику забывания» путем внешних действий. Оба мнемониста сжигают листы бумаги с текстами, которые хотят забыть, чтобы, разрушив визуальные образы, удалить их из сознания. Сжигание текстов не помогло Шеришевскому, а у Чагина уничтожение листов убирало их из памяти, но не стирало воспоминаний. Следующим этапом стало разрушение грани между подсознанием и сознанием, попытка передать травмирующие воспоминания доминирующего Чагина-Я безотказному «Он». Успех эксперимента ограничился блокированием только физической боли. Более эффективными оказались осмысление художественного текста и импровизация.

Импровизация стала переломным моментом в переходе Чагина к творческому процессу: он переписывает биографию, создает свою

Одиссею, поэтическую интерпретацию жизненного пути без преступления. Как убедительно показывает О. Гримова, «ослабление памяти и забвение осмыслены как следствие развития способности к интерпретации, преодолению “каталогизирующего” восприятия реальности, что в свою очередь становится трамплином к творческому состоянию, позволяющему “пересочинить” себя, создать скорректированную версию жизнеописания, более “соответствующую душе”, чем та версия, которую удалось реализовать в действительности». [Гримова, с. 242–243]. В поэме, написанной гекзаметром, описаны детство, школьные годы, переезд в Санкт-Петербург, любовь к Вере. У Чагина-Одиссея память «подернута легким туманом», описания сопровождаются лирическими отступлениями и философскими рассуждениями о смерти. Павел Мещерский в письме Нике обращает внимание в композиции «Одиссеи» на «два параллельно струящихся потока, Память и Забвение» [Там же, с. 368], но не подкрепляет свое мнение текстом. Учитывая интертекст главы — «Лета и Эвноя», — Чагин имеет в виду забвение греха, канувшего в Лету, и воскрешенную в Эвное память о светлых жизненных эпизодах. Водолазкин в интервью Н. Василенко поясняет: «Забвение как метафора покаяния и прощения. Забвение — награда» [Василенко]. В «Одиссее» Чагин приобретает нарративную идентичность, свое «Я» до грехопадения. В альтернативной биографии художественная реальность замещает действительные события, становится параллельной реальностью Чагина. Как следствие, он просит Нику сжечь Дневник, подкрепляя убеждение, высказанное в споре с Вельским о Дефо и Шлимане: «Реальность часто оказывается вымыслом» [Водолазкин 2022, с. 108].

54 года спустя Чагин находит Веру, забирает ее из приюта для престарелых и через покаяние и отпущение грехов от возлюбленной получает забвение. Водолазкин считает забывание необходимым для полного прощения и отпущения греха: «Есть такое измерение памяти, как прощение, не попомни зла. Вот искренне такое прощение часто включает в себя чисто физическое забывание» [Шаргунов]. Исидор и Вера проводят ее последние дни вместе, радуются общим воспоминаниям, иногда путая фантазию с реальностью. Так, летний ветер в Комарово напоминает Вере ветерок по дороге на пляж

в Ялте, где они будто бы отдыхали летом в 1966 году. У Исидора этот летний ветер вызывает в памяти утренний базар на платформе Кругобайкальской железной дороги в 1967 году, запахи Байкала и Веру, заходящую в холодную воду. В действительности же они расстались в 1964 году. Идея Водолазкина о соотношении фантазии с реальностью озвучена в поэме Чагина: «Не всякая выдумка — ложь, не всякая правда — реальность» [Водолазкин 2022, с. 337].

В романе художественно реализуется авторский взгляд на память в сохранении личности: «Настоящее, с точки зрения науки, это 0.3 секунды. Значит настоящего, считайте, нет, будущего просто нет, потому что будущее это наша фантазия, чистая фантазия. Приходит будущее как настоящее. Значит есть только прошлое, и с прошлым надо работать. Если человек теряет память вольно или невольно, это просто катастрофа» [Василенко]. Писатель проводит четкую грань между провалами в памяти у Чагина и полной потерей памяти (а следовательно, и личности) у Авдея: «В памяти его ничего не оставалось. Он не помнил бед (к чему так стремился Исидор), но не помнил и радостей» [Водолазкин 2022, с. 358–359].

Тема памяти в постмодернистском романе Василия Аксенова «Ожог», как и у Водолазкина, реализуется на различных уровнях художественной структуры — в композиции, системе персонажей и психологии протагонистов. Память в романе функционирует как главный персонаж. У пяти главных героев с одинаковым отчеством Аполлинариевич общая память шестнадцатилетнего Толи фон Штейнбока. В «Ожоге» художественная реальность в период сталинизма, хрущевской оттепели и брежневского застоя выражена в сложной композиционной конструкции: действия пяти взрослых двойников Толи — физика Аристарха Куницера, саксофониста Самсона Саблера, скульптора Радия Хвастищева, писателя Пантелея, врача Геннадия Малькольмова — в начале повествования переданы их общим «Я». Далее поступки одного продолжают в действиях других, а в заключительной части все Аполлинариевичи сливаются в единый образ Пострадавшего. Временные пласты смещаются, флешбэки сменяются потоком сознания, пьяным бредом и наркотическими галлюцинациями, что придает внешнесобытийному ряду иллогичный, абсурдный характер. Как замечает И. П. Шимовников,

«определяющей логикой развития сюжета на всем протяжении романа является логика абсурда» [Шиновников].

Травмированная память подростка Толи заставляет его двойников воспринимать настоящее через призму прошлого. После десятилетней разлуки с репрессированной матерью в Магадане Толя проходит через кризис самоидентификации. При выборе между ценностями, прививаемыми школой, желанием произвести впечатление на полковничью дочь Людочку Гулий и диаметрально противоположным духовным миром матери, вышедшей замуж за бывшего зэка, врача и католического священника, Толя находит выход в фантазии. Он видит себя футуристом, спортсменом, налетчиком, золотоискателем и одновременно простым советским школьником. Шок от вторичного ареста мамы навсегда остался в травмированной памяти его двойников. Особенно их мучают вспышки воспоминаний о капитане НКВД — садисте Чепцове, роющемся в постельном белье Толи, его ликование при виде улик — признаков физиологических проявлений подросткового организма. Не менее трагично Толя воспринимает свое публичное унижение, когда Чепцов под хохот конвоиров вышвырнул его вместе с передачей для матери. Он «крепко взял фон Штейнбока за плечи, повернул к себе спиной и так сильно ударил ногой в зад, что Толя покатился в глубь коридора мимо дверей» [Аксенов 1991, с. 366]. Физический удар стал толчком в самоидентификации Толи. Он больше не хочет быть своим среди школьной и магаданской аристократии и переходит на сторону матери: «Не нужно мне вашего сочувствия, вы, гулии, чепцовы, лыгеры! Я волк, волчонок! Яблоко действительно от яблони недалеко падает, и сын за отца — ответчик!» [Там же, с. 344]. Синдром ожога проявляется в психике его двойников. Как «ощущение часто повторяющегося дурного сна» [Там же, с. 187], им мерещатся низкий лоб Чепцова, короткий нос, зоб под круглым подбородком, причмокивание. Садизм Чепцова акцентируется действиями его двойников — гардеробщика из валютного бара, подполковника Лыгера, старшины Теодоруса, — что подтверждает его универсальность. По словам Аксенова, когда «Ожог» напечатали на Западе, «какая-то крупная чекистская шишка узнала себя в Чепцове» [Быков, с. 347]. Дежурный санитар ялтинского медвытрезвителя

«с пятнистым зобом, седым ежиком волос, с бешеными звериными бусинками глаз» [Аксенов 1991, с. 189] — еще один из двойников Чепцова. Флешбэки болезненных эпизодов Толиной юности вызывают у «Я» гнев, бессилие, ненависть к санитару и всем ярым сталинистам. При этом его ненависть борется с желанием интеллигента-шестидесятника отстраниться и простить:

«...сквозь пьяную муть нахлынула вдруг ненависть, знакомая ненависть, похожая на ту далекую юношескую ненависть, напоминавшая белый каменный плац, в углу которого охваченный ветром, неистово кипящий куст сирени. Ах, эту сталинскую крысу-каннибала я бы не пожалел!

Господи, спаси меня и помилуй! Господи, прости и пощади! Господи, пойми — мне не под силу сжалиться над таким! ГОСПОДИ, НЕ ОСТАВЬ!» [Там же, с. 189].

Перед Толей в ипостаси Малькольмова стоит выбор простить или помнить. Когда Чепцов в коме и с разбитой головой попадает в больницу, Геннадий осознает, что может просто отвернуться и не реанимировать преступника, пытавшего на допросе его друга Саню. Но таким образом он-жертва уподобился бы палачу, и Малькольмов пытается сохранить жизнь ненавистного садиста. Однако, сделав все возможное, он не смог спасти Чепцова. Подстрекаемый Зильберанским, выступающим в роли Сальери, Малькольмов решает «отомстить пощечиной» и тратит на оживление Чепцова единственную ампулу эликсира Лимфа-Д, которую он собирал в минуты творческого вдохновения в течение 15 лет. При этом он осознает, что Лимфа-Д, которую ждет человечество, может и не изменить личность морального уроды. Действительно, магический эликсир уничтожил в нем садизм и зло, но, как и Воронин в романе Водозлазкина «Авиатор», оживленный Чепцов не раскаялся, оправдывая свои преступления инструкциями, и в фантасмагорическом полете на Луну превратился в демагогическую структуру.

Тема примирения с прошлым и отказа от мщения также прослеживается в преодолении гнева и ненависти скульптором Радием Хвастищевым. В двойнике Чепцова, подполковнике Лыгере, он узнает «чекистского выроodka» и замечает в нем символические признаки сталинизма: ухо — мини-унитаз, тело — черный эшелон.

Тем не менее, решив вылепить его, Хвастищев неожиданно для себя испытывает жалость к старческой плоти и видит в нем одного из поколения отцов: «Это отец твой, а не палач. Вылепи его своим отцом. Вылепи его существом, вылезающим из кокона орденов, медалей и жетонов» [Аксенов 1991, с. 261]. Возникает параллель между Хвастищевым и Иннокентием Платоновым, изобразившим «гниду» Зарецкого с человеческими чертами. Аксенов и Водолазкин доказывают несовместимость истинного искусства с мщением, однако Аксенов с глубоким пессимизмом изображает влияние искусства на советских граждан. Статуя Хвастищева, динозавр «Смирение», ожив, превращается в мраморное чудовище с рязанским лицом и змеиной шеей, расхаживает по Москве, пугает людей и заглатывает луну. Концерты Саблера срываются дружинниками, постановка «Цапли» Пантелея запрещается. Аксенов вспоминает: «“Ожог” был автоэпитафией — и моей, и в каком-то смысле моего поколения» [Быков, с. 347]. Такой взгляд основан на личном опыте писателя и осознании им невозможности публикации «Ожога» на родине. В третьей части Пострадавший, единый образ всех двойников Толи, оказывается в селе своего отца, реабилитированного врага народа и бывшего революционера Бокова Аполлинария Устиновича. Аксенов гротескно изображает распад деревни и деградацию колхозников, совмещая символы советской идеологии с реалиями. «Гипсовый большеголовый уродец-Ильич», окруженный свиньями в грязи и курами в пыли, лежит на фоне гор гниющего мусора. Расплывчатый студень и обглоданные куриные кости — реализация мифа о светлом будущем — представляет собой перевертыш сказочного царства с кисельными берегами и молочными реками. Тема смирения и отказа от насилия реализуется в эпизоде, где Пострадавший устанавливает белый флаг капитуляции рядом с красным флагом отца на мусорной куче из объедков. Аксенов художественно воплощает убеждение Н. Бердяева, что насильственная борьба против зла сама приобретает его форму<sup>6</sup>: «Зло можно победить только изнутри, а не одним насильственным недопущением и истреблением»

---

<sup>6</sup> Аксенов указывает на впечатление, произведенное на него религиозно-философской концепцией Н. Бердяева: «На меня огромное впечатление произвело в своё время, а именно в 65-м году, чтение Бердяева. Это было что-то неслыханное

[Бердяев, с. 115]. Капитуляция как путь к примирению побуждает «Я» переключиться с деструктивного прошлого на светлые воспоминания, и Пострадавший просит отца описать «обглоданный» храм Спаса Преображенного на Песках до осквернения: «Папа, расскажи мне, каким красивым был этот храм в твоём детстве. Ведь что же у тебя осталось от детства, как не этот храм, сверкавший лазурью своей, крестами и звездами, когда тебя, маленького мальчика, вели сюда под молодой листвой в праздник Святой Троицы!» [Аксенов 1991, с. 479]. Пострадавшего, как и Иннокентия Платонова, интересуют детали дореволюционной эпохи, преданные забвению, он просит отца: «Расскажи мне, какая на тебе была рубашечка в петухах и как пахла твоя голова, которую мама твоя Авдотья смазала подсолнечным маслом» [Там же, с. 479].

Светлые воспоминания прошлого нарушаются репликами выжившего из ума праведника-палача. В отличие от безобидного Авдея в «Чагине», жалкого в своей фиксации на сгущенке, у аксеновского садиста в хаотичных фрагментах памяти сохранились революционные лозунги и обрывки фраз о преступлениях вперемишку с криками его жертв: «Бо-бо, говорит, бо-бо, а где самовар прячете, кулачье? Гидры нашу классу терзают, а вы блины из гречки жрете?» [Там же, с. 482]. Аполлинарий Боков сознательно отворачивается от палача в маразме и указывает сыну на череду женщин, подкармливающих преступника, как на ключ к разгадке Божьей милости. В заключительной главе Пострадавший слышит голос: «Бог не карает и сила его не во власти. Бог — это только добро и любовь, и никогда не зло» [Там же, с. 492]. Однако Аксенов осмысливает религиозную философию Бердяева на фоне политических событий поздних шестидесятых. Так, друг Толи Саня в ипостаси отца Александра, встретившись с «Я» в Риме, высказывает убеждение, что Бог есть правда, а не правосудие, и в одинаковой мере испытывает грусть и жалость к Брежневу и его жертвам. Христос пришел в мир не судить, а спасать людей. Тема христианского прощения звучит у писателя как преодоление ненависти в душе человека.

---

по тем временам, и “Самопознание”, например, открыло для меня колоссальные бездны... » [Аксенов].



У Аксенова и Водолазкина память выполняет сюжетобразующую функцию. В основе концепции Водолазкина о покаянии и отпущении греха лежит христианская вера в искупление, в то время как Аксенов, разделяя христианское понятие прощения, выдвигает на первый план социально-психологическую проблематику поколения шестидесятников.

### **Источники**

*Аксенов В. П.* Ожог // Собр. соч. в 5 т. М. : Юность, 1994. Т. 3. 496 с.

*Аксенов В. П.* «В рифме есть что-то психоделическое»: беседа Бориса Вышеславцева с Василием Аксеновым // Литературное обозрение. 1999. № 2 (274). С. 96–99.

*Бердяев Н.* Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого. Paris : YMCA PRESS, 1952. 246 с.

*Быков Д.* Шестидесятники. Литературные портреты. М. : Молодая гвардия, 2019. 375 с.

*Василенко Н.* О свойствах памяти. Премьера романа «Чагин». URL: <https://diletant.media/articles/45354479/> (дата обращения: 05.04.2025).

*Водолазкин Е. Г.* Авиатор. М.: АСТ, 2020. 410 с.

*Водолазкин Е. Г.* Чагин. М. : АСТ, 2022. 378 с.

*Лурия А. Р.* Потерянный и возвращенный мир. История одного ранения. М. : Алгоритм, 2017. 272 с.

### **Исследования**

*Белоусова Е. Г.* «Авиатор» Е. Водолазкина в свете набоковской традиции // Вестник Томского государственного университета. 2022. № 479. С. 33–40.

*Белоусова Е. Г.* Память и забвение в романе Е. Водолазкина «Чагин» в свете проблемы персональной идентичности // Вестник ЮУрГУ. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2024. № 4. С. 74–81.

*Гримова О. А.* Нарративные интриги в романе Е. Г. Водолазкина «Чагин» // Новый филологический вестник. 2023. № 4 (67). С. 235–245.

*Ломыкина Н.* «Личность — это память»: Евгений Водолазкин о своем новом романе и мифологии человека. URL: <https://www.forbes.ru/forbeslife/480767-licnost-eto-pamat-evgenij-vodolazkin-o-svoem-novom-romane-i-mifologii-celoveka> (дата обращения: 28.04.2025).

*Трубецкова Е. Г.* Борьба с амнезией: набоковские «Знаки и символы» в романе Е. Водолазкина «Авиатор» // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. 2020. № 1. С. 104–108.

*Шаргунов С.* Евгений Водолазкин. «Чагин» // Открытая книга. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=5Eq\\_mEvbI\\_s](https://www.youtube.com/watch?v=5Eq_mEvbI_s) (дата обращения: 28.04.2025).

*Шиновников И. П.* Мениппейная поэтика в романе В. П. Аксенова «Ожог» // Филология и человек. 2012. № 2. С. 95–106.

### **1.3. «Человек предающий» в рассказе М. Горького «Карамора» и романе Е. Водолазкина «Чагин»**

Временной промежуток между появлением в печати «Караморы» и «Чагина» — сто лет. Рассказ Горького был опубликован в журнале «Беседа» в 1924 году и позже непременно занимал центральное место в книге «Рассказы 1922–1924 гг.». Роман Евгения Водолазкина опубликован в 2022 году, в 2023 году стал лауреатом национальной литературной премии «Большая книга». В центре обоих произведений — предатель, иначе — доносчик, провокатор, сексот, стукач. Обращение к теме предательства и психологии Номо traditor — один из устойчивых сюжетов литературы, но каждая эпоха, при всей традиционности постановки проблемы психологии человека предающего, решает ее с определенными корректировками, связанными и с авторской индивидуальной позицией писателя, и с тем этическим уровнем, который свойственен времени. Сходство рассказа М. Горького и романа Евг. Водолазкина несомненно и обнаруживает себя во многих аспектах.

Прежде всего, оба писателя открыто говорят о реальных прототипах своих героев. М. Горький в письме к Ромену Роллану пишет, что «при работе над этим рассказом ему вспоминались провокаторы, которых он встречал: М. Горович, Е. Азеф и другие» [Горький 1952, с. 594]. Евг. Водолазкин также указывает на конкретный прототип своего героя, который соотносится не по линии предательства, как у Горького, но связан с особым даром. Речь идет о Соломоне

Шерешевском, уникальность которого описана в работе А. Лурия «Маленькая книга о большой памяти». Однако, по версии Евг. Водолазкина, именно уникальный дар запоминания, в высшей степени свойственный его вымышленному герою, стал причиной предательства, поскольку с неизбежной закономерностью привлек внимание к Исидору Чагину сотрудников известного ведомства, в романе названного Центральной городской библиотекой.

Совпадение двух произведений, разделенных столетием, не ограничивается фактографическим принципом выбора героя. Схож проблемно-мотивный комплекс рассказа и романа, связанный с интересом авторов к «хитро сплетенным судьбам» (М. Горький). По точному замечанию С. Сухих, «настоящий горьковский герой — не крестьянин, не интеллигент, не рабочий и даже не купец, а — “озорник”, тип не социальный, а психологический — человек странный, корявый, ни на что не похожий, “выломившийся” из своего класса, своего слоя, страты» [Сухих, с. 90]. Именно таковы герои «Рассказов 1922–1924 гг.» — рассказывающие (основной тип повествования в сборнике — «рассказывание» своей жизни автору). Это возможный насильник и убийца, ставший почти святым в глазах людей, приходящих к нему за утешением и исцелением, с чьей оценкой, видимо, согласен автор: «Это — святой человек, обладающий сокровищем безмерной любви к миру?» («Отшельник») [Горький 1952, с. 29]. Это Торсуев, посвятивший свою жизнь среднего дарования актрисе провинциальных театров («Рассказ о безответной любви»), вызывающий авторское удивление: «Несомненно, это был какой-то чудак. Чудаки украшают мир. Я решил познакомиться с ним ближе, это мне удалось, и вот что рассказал странный человек» [Там же, с. 32]. Макаров из «Рассказа о герое» интересуется Горького как личность, живущая страхом — перед тараканами, перед революцией, перед людьми, перед смутой жизни, — прислоняющаяся к сильной стороне и ставшая убийцей как наименее опасным занятием в жизни: «Около года я сидел в тюрьме. Там познакомился с группой бандитов, это освободило меня из тюрьмы и дало мне место агента уголовного розыска. Убивал людей, — это делается очень просто. Теперь я сам бандит. Могу быть палачом. Все равно» [Там же, с. 107]. В «Рассказах 1922–1924 гг.», которые

нередко и справедливо рассматривают как предтечу «Жизни Клим Самгина» [Вайнберг: Роман М. Горького «Жизнь Клим Самгина» — роман века 2020] отчетливо осуществлено горьковское убеждение в том, что есть на Руси «краснобаи, которые теряют тонкую нить правды в хитром сплетении речи <...>, способные магической силой своей прикрыть грязную и преступную ложь...» [Горький 1952, с. 9], а «есть люди, у которых вместо души — популярная библиотека» [Там же, с. 37]. Здесь есть смысл вспомнить реплику, брошенную Л. Н. Толстым: «Ума вашего я не понимаю, очень запутанный ум» [Горький] и согласиться с тонким замечанием С. Сухих: «...его духовный мир — вихрь идей самых разнообразных, которые, если верить М. Бахтину, не согласовывались и даже не сочетались, а “перемежались”» [Сухих, с. 52].

Писателя XXI века также интересуют герои, выламывающиеся из средней психологической нормы: достаточно вспомнить Лавра с его даром врачевания / духовного исцеления. Евг. Водолазкин, будучи профессиональным филологом, в интервью на разнообразных каналах (от «Культуры» до «Живого гвоздя») достаточно четко представляет свою интерпретацию романа, начиная с истории создания до авторской концепции. Как отмечалось выше, импульсом послужила работа А. Лурия «Маленькая книжка о большой памяти», посвященная исследованию феномена знаменитого мнемониста Соломона Шерешевского, бросившего журналистику ради выступлений на сцене, где он мог демонстрировать свои уникальные способности. Этот эпизод из биографии уникама станет основой сюжетной коллизии одной из частей романа «Чагин». Любопытно, что писатель не акцентирует на этом внимания ни одного из интервьюеров, но подчеркивает важность информации о результатах тридцатилетних исследований-наблюдений над механизмом запоминания мнемониста и выработкой техники забывания, жизненно необходимой уникамам, обладающим способностью запоминать любой текст. Работа «Маленькая книжка о большой памяти» стала источником, во-первых, двух героев романа — самого Чагина и профессора, исследователя его дара, — во-вторых, важнейших дихотомий романа: техника запоминания vs техника забвения; запоминание vs понимание. Неоднократно (и это, видимо, важно для

Евг. Водолазкина) он объяснялся по поводу обложки и названия книги. Две открытки, связанные с авангардом 1930-х годов, ставшие обложкой, дают возможность автору с благодарностью вспомнить о своем учителе, Д. С. Лихачеве, поскольку куплены они были в букинистическом магазине на деньги, которые выделил ученый своим молодым коллегам, а «парень, отдающий честь» сразу был назван Чагиным, возвращаясь домой, по словам автора, хорошо сказать: «Привет, Чагин!». Не было сомнения ни в имени героя, этимология которого проста: чага — чёрный березовый гриб, лечебные свойства которого имеют весьма серьёзные возможные побочные явления, ни в названии книги по фамилии героя, косвенно указывающего на его неоднозначность.

Развитие действия обоих произведений подчинено скрупулезному исследованию причин того, что толкает человека стать провокатором (в случае с Караморой), осведомителем (в случае с Чагиным). Однотипна завязка сюжета: момент вербовки Караморы жандармом царской охраны, Чагина — двумя сотрудниками Центральной городской библиотеки. Оба героя констатируют необыкновенную простоту, чуть ли даже не естественность, с которой они пошли на сделку со своей совестью. Карамора признается, что после разговора-сделки с начальником охранного отделения сам был удивлен тем, с какой «быстротой и легкостью, это решение возникло, — оно явилось так же естественно и просто, как возникает желание спать, гулять, выпить воды. [Горький 1952, с. 154]. Признается и в том, что «невольные попытки самооправдания мешают мне открыть главное, чего я ищу: почему в душе моей не нашлось ни свиста, ни звона, ни крика, ничего, что остановило бы меня на пути к предательству? И почему я сам себя не могу осудить? Почему, называя, сознавая себя преступником, я, по совести, не чувствую преступления?» И вновь: «Я уже писал: я беспощадно нахлёстывал себя, чтоб дойти до ответа. Я выдал охране и отправил на каторгу одного из лучших партийных товарищей, человека на редкость хорошего. Я очень уважал его за чистоту души, за бодрость духа, неутомимость в работе, добродушие и весёлый характер. Он только что бежал из тюрьмы и третий раз работал нелегально. Выдал я его и ждал, что теперь в душе моей что-то взвояет. Ничего не взвыло» [Там же, с. 164]. Для

героя Водолазкина в момент вербовки главным мотивом согласия был испуг, вызванный мыслью о том, что ему, мальчику из Иркутска, моментально можно потерять все, что он успел полюбить за годы учебы в Ленинградском университете: «Исидору казалось, что ключи готовы были сорваться с его пальца и навеки кануть в Неву. А с ними — та ленинградская жизнь, которая его так манила. Он не очень понимал, на что дал согласие. А, может, и понимал, но не хотел себе в этом признаться». [Водолазкин, с. 49–50]. Позже, как фиксирует его друг Эдвард Григ, конференсье, артист, партнер Чагина на сцене, «упомянув о Шлимановском кружке, Исидор неожиданно сказал:

— Очень легко стать предателем. Незаметно стать предателем. Я им стал.

Я тогда не понял, кого предал Исидор. Подумал, что он, должно быть быстро пьянеет.

— Может, это и не предательство — если незаметно?

Из темноты донеслось:

— А потом ничего не поправишь и не объяснишь» [Там же, с. 242–243].

Безусловно, для писателей важен социально-исторический контекст, так или иначе связанный с осязаемым «политическим брожением» в обществе. У Горького это предреволюционное и собственно революционное время, эпоха нарастающего противостояния охранительных порядков сил и сил, разрушающих его. В романе Водолазкина, с характерной для него временной протяженностью, зафиксированы общественные устроения «оттепели» — «застоя» — «перестройки». Фактически в характерах героев — Караморы и Чагина — показаны два типа реакции человека на время «турбулентности»: авантюрно-волевой и пассивно-рефлексирующий.

Весь текст рассказа Горького «отдан» герою, что дает ему право «прямоговорения», четких формулировок и самооправдательных формул: «Есть теория добра: евангелие, коран, талмуд, еще какие-то книги. Должна быть и теория зла, теория подлости. Должна быть такая теория. Все надо объяснить, все, иначе — как жить?» [Горький 1952, с. 161]; «Под “душой” я понимаю жизнь, возвышенную до безумия, так сказать, — верующую мысль, которая навсегда

и неразрывно связана с волей. Суть моей жизни, должно быть, в том, что такой “души” у меня не было, а я этого не понимал» [Горький 1952, с. 153]; «Если жизнью командуют игроки и охотники, — что же может помешать мне играть ими и самим собой?» [Там же, с. 157]; «Я первый открыл, что у человека нет сил протестовать против подлости в себе самом, да и не надо протестовать против нее: она — законное и действительное орудие взаимной борьбы» [Там же, с. 162]; «А может быть, настало время сделать все возможные подлости, совершить все преступления, использовать сразу всё зло, для того чтоб, наконец, всё это надоело, опротивело, ужаснуло и погубило?»; «И чья это затея — жизнь? В сущности: дурацкая затея» [Там же, с. 167]; «... свобода проявления чувств делает человека зверем или подлецом, если он не догадался родиться святым. Может быть, слепота — это и есть святость?» [Там же, с. 169].

Если Карамора пишет свою, возможно, предсмертную Исповедь, то дело всей духовной жизни Исидора — ведение Дневника, который становится своеобразным героем разыгрываемой драмы, героем, так и остающимся за сценой. Название первой части — «Дневник Чагина» — начало игры автора во взаимозаменяемость реальности и вымысла, поступка и слова об этом поступке. Дневник Исидора исчезает и дан в достоверном (?) / недостоверном (?) пересказе Павла Мещерского, молодого ученого, разбирающего архив мнемониста. Павлом же цитируется написанная гекзаметром автобиографическая поэма «Одиссей», в которой, к удивлению Мещерского, «Чагин зачастую описывает небывшее и, наоборот, не упоминает о бывшем. Там, например, нет предательства им Шлимановского кружка. История кружка есть, а предательства нет» [Водолазкин, с. 333]. Таким образом, в отличие от героя рассказа Горького, история предательства героя романа представлена не путем череды самопризнаний и самооправданий, но отражена в зеркалах людей, соприсутствующих Чагину в разные периоды его жизни: больном сознании Ивана Ивановича (часть вторая «Операция “Биг-Бен”»), воспоминаниях Эдварда Грига (часть третья «Незабываемое»), переписке Павла и Ники (часть четвертая «Лета и Эвномя»).

В обоих произведениях феномен предательства связан с мотивами игры, недостоверности реальности, мистификации

и — основным — мотивом двойничества. По отношению к Караморе, бывшим, как Азеф, двойным, а порой, и тройным агентом в своей провокаторской деятельности, двойничество, вернее, раздвоение личности, во-первых, реализовано в настойчиво-навязчивых мучительных размышлениях о том, где он настоящий, сын «большого, доброго, очень веселого слесаря»: «Да, я пишу. Не для того пишу, чтоб вытянуть несколько лишних дней жизни в тюрьме, а — по желанию третьего. Живут во мне, говорю, два человека, и один к другому не притерся, но есть еще и третий. Он следит за этими двумя, за распрей их и — не то раздувает, разжигает вражду, не то — честно хочет понять: откуда вражда, почему?»; «Это он и заставляет меня писать. Может быть, он и есть подлинный я, кому хочется понять всё или хоть что-нибудь. А может быть, третий-то — самый злой враг мой? Это уж похоже на догадку четвертого»; «В каждом человеке живут двое: один хочет знать только себя, а другого тянет к людям. Но во мне, я думаю, живет человека четыре, и все не в ладу друг с другом, у всех разные мысли. Что бы ни подумал один — другой возражает ему, а третий спрашивает: “Это вы зачем же спорите? И что будет из вашего спора?”»; «Есть, пожалуй, еще и четвертый, этот спрятался еще глубже третьего и — молчит, присматривает зверем, до времени тихим. Может быть, он и на всю мою жизнь останется тих и нем, спрятался и равнодушно наблюдает путаницу» [Горький 1952, с. 137–138]. Во-вторых, своеобразными двойниками Караморы являются герои по крайней мере двух рассказов сборника: уже упомянутый Макаров из «Рассказа о герое», переходивший от одной силы к последующей и предававший тех, кто власть утратил. Тот же путь избирает Яков Зыков из завершающего сборник «Рассказа о необыкновенном», тактика жизни которого, по мнению Н. Л. Лейдермана, «в революционном карнавале» себя оправдала: «Горький нашел выразительный способ — через смену фамилий персонажа обозначить ступени витиеватого пути его наверх. Сначала из-за описки в “пачпорте” Зыкова записали Языковым, потом, в тюрьме, воры в насмешку переиначили “Языкова” в “Язёва” — “потому что у тебя морда рыба”. Наконец, в партизанском отряде командир иронически величал его, своего подручного, “Язёв — Князёв”. А ведь в итоге-то “Язёв-Князёв” и в самом



деле стал Князевым — он восседает в княжеском дворце в столице России. Теперь он — новый хозяин державы» [Лейдерман, с. 122].

В романе Евг. Водолазкина «разыгрывается» множественность возможных биографий Исидора, а также складывается и реализуется сложная система двойников, связанная как с развитием основных сюжетных линий, так и задающая его проблемно-тематическое разворачивание. Линия главного героя Чагина поддержана системой прототипов / сопоставлений: Шерешевский (остается за рамками текста) — Шлиман — Одиссей — Дефо. Дар Шерешевского «отдан» Чагину, но интерпретирован как дар и как наказание. Здесь, возможно, находится главный смысловой нерв романа: настоящее человека длится не более трети секунды, будущего нет, таким образом, есть только прошлое, которое существует в памяти человека и / или народа, то есть становится историей (судьбой) человека и / или народа. Прямой вопрос романа: всё ли в истории нужно сохранять и всё ли в ней сохраняется? Заглавная тема сопровождается системой вариаций: темой пути (так возникает отсылка к Одиссею, заданная уже эпиграфом из И. Бродского: «Мой Телемак, Троянская война окончена. Кто победил — не помню»), темой фантазии, вымысла, точнее — забвения реальности и замещения ее своей фальсификацией, строящейся не столько на лжи, сколько на умении забывать и мечтать. И здесь полноправно действующим героем в романе становится Шлиман, человек, создающий свою историю, свою биографию, Трою нашедший и Трою разрушивший. Недвусмысленно встает проблема: что реальнее, действительность или смоделированная памятью история ее, всегда ли сохраненная в памяти биография есть отражение действительно бывшего в ней или это почти всегда мифологизация пройденного пути? Существует только то, что мы помним и что зафиксировано словом? Релятивизация мира настойчиво ведет к пониманию его зыбкости, относительности, двойственности. Павел Мещерский, исследуя Дневник Чагина, начинает ощущать себя его повторением. Обоих героев окружают женщины, с ними разрывающие и возвращающиеся к ним, одна из них — Вера, другая — Ника, создают одну модель поведения, которая складывается в единое имя Вероники. Николай Николаевич и Николай Петрович, служащие в определенной

организации и провоцирующие героя на доноительство, на первых порах почти так же неразличимы, как Добчинский и Бобчинский, но потом двойничество оборачивается контрастом. Так параллельно с двойниками возникает система кривых зеркал: Исидор — Григ, Николай Иванович — Николай Петрович, Павел Мещерский — начальник библиотеки, Чагин — Альтов, Ника — дочь Веры, Николай Петрович — автор «Лавра» с его любовью к древнерусскому стилю. Возникает система биографических вариаций одной судьбы.

1. История Иркутского мальчика Исидора Чагина, воссоздаваемая Павлом Мещерским по памяти исчезнувшего Дневника героя.
2. История Иркутского мальчика Исидора Чагина, созданная безумным воображением Николая Ивановича (для «внедрения» в Британскую библиотеку с целью вернуть в Россию принадлежавший ей ценнейший артефакт).
3. История Чагина, рассказанная его напарником по сцене Григом.
4. История Чагина и его возлюбленной, частично рассказанная, частично записанная Никой.
5. История Чагина — написанная им гекзаметром поэма об Одиссее.

Многоверсионность биографии и разветвленная система двойников служат прояснению главной проблемы романа и его героя: «неразличение фантазии и действительности», которое «случалось у Чагина не только во сне. Крепко задумавшись, он, бывало, уходил в другую реальность, которая, выражаясь словами учебника философии, не была дана в ощущениях. Являвшееся Чагину в воображении оказывалось ярче и убедительнее реальности существующей. Чего греха таить — в эти путешествия Исидор отправлялся с большой охотой. Не то ли происходило с Шлиманом, когда он записывал свои фантазии в дневнике?» [Водолазкин, с. 103]. История предательства тоже могла «уйти» из действительности, «стершись из памяти. На первый взгляд, она является только некой отправной точкой в развитии истории героя, неслучайно критики последнего романа Евг. Водолазкина (а также многочисленные интервьюеры) не останавливают на ней особого внимания, полностью сосредоточившись на вопросах памяти / забвения [Башмакова; Белоусова; Визель; Петухова; Прохоров]. Однако сам писатель возвращается к ней последовательно, постоянно и в разных аспектах. Так, время от времени, почти в виде реплик он предлагает примеры разных

мотивировок и вариантов доносительства. Это дядя Костя в Ленинградском дворе-колодце, испытывающий радость от зависимости от него других людей, дворник, которого боялись и перед которым заискивали, поскольку «невзлюбив кого, этот дядя не отказывал себе в том, чтобы поделиться с компетентными органами своими сомнениями касательно благонадежности жильца. Так что дяде Косте все, в общем, старались понравиться» [Водолазкин, с. 209]. Это художник Завирюха, «большой начальник в области изобразительного искусства» к доносительству, которого ведет зависть к талантливым художникам, в результате чего он получает кличку Завидюхин, а от «корпулентной дамы с палитрой в руках» слышит пророчество: «Завистливое око видит далёко, — задумчиво сказала Муза. — Если не перестанешь клепать доносы, сторишь. Превратишься в кучу пепла» [Там же, с. 229]. Это и главврач психиатрической больницы, действующий из страха: «Главврач вашу тетрадку сфотографировал и послал в компетентные органы. <...> Есть вещи, которые непозволительны даже в психдиспансере» [Там же, с. 235]. В этом ряду два образа романа имеют особое значение для Чагина. Во-первых, это Д. Дефо, «фигура сомнительная, доносчик и интриган» [Там же, с. 158], о котором делается специальный доклад в Шлимановском кружке, вызвавший бурные споры о том, может ли гениальный «Робинзон Крузо» оправдать автора. У Чагина (как у членов кружка, так, видимо, и у автора) нет точного ответа на этот вопрос, но именно Дефо вызывает у героя смутные чувства, странным образом соотносимые с собственным поступком: «В постоянном предательстве Дефо Чагину виделось своего рода вдохновение, не имевшее отношения к обычной корысти. Мутная, завораживающая поэзия измены» [Там же, с. 109]. Во-вторых, это уже не герой культуры, но герой романа Альберт, прямо Чагину противопоставленный. Альберт — предатель, упивающийся своим предательством, наслаждающийся ложью, двойной игрой и способностью манипулировать другими людьми. Альберт — приверженец и практик «теории подлости», вызывающий брезгливость даже у тех, кто его завербовал: «Вот Альберт умнее вас: всё он только нам рассказывает. Гнилой, кстати сказать, парень» [Там же, с. 149]. В момент обыска и ареста членов Шлимановского кружка Исидор

испытывает «сердечное смятение, близок к отчаянию» [Водолазкин, с. 131], Альберт, зная свою безнаказанность, «геройствует»: «В жизни есть минуты, — он посмотрел Вере в глаза, — когда по-другому вести себя просто подло [Там же, с. 139]. В романе пунктиром прослежен путь «истинного подлеца», который раз предав, предает всю жизнь. Мещерский в финале констатирует: «Альберт был стукачом. Если для Исидора эта история оказалась трагической ошибкой, то этот тип стучал на Шлимановский кружок вдохновенно. Исидор мучился этим, а Альберт вполне себе процветал» [Там же, с. 343].

Как уже было замечено, в рассказе и романе одинаков избранный способ характера организации повествования: писатели конструируют текст по принципу потока чужого сознания. И если Горький в некоторых рассказах сборника может предварить или завершить рассказанную ему историю жизни (см., например, «Отшельник», «Рассказ о необыкновенном»), то в «Караморе» автор подчеркнуто самоустраняется, изначально передавая повествование своему герою. Более того, рассказ Горького предваряет 6 (!) эпитафий, по-разному трактующих как предательство, так и подлость: «Вы знаете: я способен на подвиг. Ну, и вот также подлость, — порой так и тянет кому-нибудь какую-нибудь пакость сделать, — самому близкому. Слова рабочего Захара Михайлова, провокатора, сказанные им следственной комиссии в 1917 г. «Былое», 1922, кн. 6-я, статья Н. Осиповского. Иногда — ни с того ни с сего — приходят мысли плохие и подлые... Н. И. Пирогов. Позвольте подлость сделать! Один из героев Островского. Подлость требует иногда столь же самоотречения, как и подвиг героизма. Из письма Л. Андреева. По обдуманному поступкам не узнаешь, каков есть человек, его выдают поступки необдуманные. Н. С. Лесков в письме к Пыляеву. У русского человека мозги набекрень. И. С. Тургенев» [Горький 1952, с. 132].

Евг. Водолазкин «играет» чужими сознаниями, в тексте образа автора создается иным, весьма оригинальным способом: тонкой пародией (в части романа, написанной от лица повредившегося в уме Николая Ивановича) на свой стиль романа «Лавр»<sup>7</sup>. Однако

---

<sup>7</sup> Любопытно, что самоирония над собой как писателем, так же, как и над литературой в целом, мнящей заменить собой реальность, присуща и Горькому (см. «Рассказ об одном романе», «Репетиция»).

все движение романного текста свидетельствует, что понимание писателем XXI века способности предать осмысливается системой «грех — страдание — покаяние — прощение, отпущение грехов». Весьма замысловатое внедрение героя в университетский Шлимановский кружок и грех предательства — только отправная точка в духовном пути героя. Вера, единственная любовь Исидора, в молодости считавшая, что ничто не «может быть оправданием для интриг и доносов», в конце жизни прощает его, поскольку настоящая любовь прощает все, даже предательство. Георгий Николаевич Вельский, по доносу Чагина попавший в лагерь (Исидор приезжал к нему, на протяжении всего срока присылал посылки, деньги), при случайной встрече в знаковом ленинградском кафе «Сайгон» первоначально вскрикнул: «Только я индульгенциями не торгую!» [Водолазкин, с. 296], на что услышал искреннее: «Я не надеялся на прощение, — тихо сказал Исидор. — И сейчас не надеюсь» [Там же, с. 297]. Однако встреча «России сидевшей» и «России сажавшей» завершилась отнюдь не по-ахматовски: «Неожиданно Вельский положил Исидору на плечи руки и прижался головой к его голове. Постояв так с минуту, оттолкнулся от него и двинулся к двери» [Там же, с. 298].

А priori для читателя негативная коннотация героя — *homo traditor* — диктует непереносимость и непреклонность авторской оценки. И, если в тщательнейшем исследовании «внутреннего целого души героя» [Бахтин, с. 89], в создании точного и убедительного психологического портрета «человека предавшего» писатели сходятся, то в оценке сути доносительства авторы XX и XXI демонстрируют знаковые для смены эпох различия. В центре внимания первого — теория подлости, второго — мысль о грехе и возможности искупления.

Только в интервью Сергею Шаргунову (канал «Открытая книга») на прямой вопрос (симптоматично, что вопрос о предательстве Шлимановского кружка и доносительстве на его членов Чагиным ни один интервьюер, кроме названного, не задал): «Чагин — подлец?» Евг. Водолазкин не менее определенно ответил: «Нет, он скорее инфантильный человек, который не понимает последствия своего проступка» [Шаргунов]. При внешнем

совпадении фабульно-тематической линии — герой-провокатор, характера повествования — нарочитое самоустранение автора, сложной системы двойников и кривых зеркал рассказ М. Горького и роман Евг. Водолазкина, написанный ровно через столетие, обнаруживает важнейшее изменение аксиологической системы координат. Для М. Горького абсолютно очевидно: путь предательства — безусловная победа Зла над Добром в человеке. Учитывая опыт М. Булгакова, перенесшего в своем закатном романе традиционный конфликт Добра и Зла в сферу исследования взаимоотношения Справедливости и Милосердия, писатель первой четверти ХХI века склонен прощать, но не осуждать человека, проведя его путем мучительного самоанализа и самоочищения.

### **Источники**

*Водолазкин Е.* Чагин. М. : Изд-во АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2022. 378 с.

*Горький М.* Собр. соч. в 30 т. М. : Худож. лит, 1952. Т. 16. Рассказы, повести. 1922–1925. 603 с.

### **Исследования**

*Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1979. 423 с.

*Башмакова М.* Евгений Водолазкин: «Миф не ложь, а скорее, наше активное отношение к факту». URL: <https://www.fontanka.ru/2022/11/02/71786480/> (дата обращения: 07.12.2024).

*Белоусова Е. Г.* Память и забвение в романе Е. Водолазкина «Чагин» в свете проблемы персональной идентичности // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». 2024. Т. 24, № 4. С. 76–79.

*Вайнберг И. И.* «Жизнь Клим Самгина» М. Горького: Историко-литературный комментарий. М. : Просвещение, 1971. 381 с.

*Визель М.* Евгений Водолазкин: «Личность — это память». URL: <https://godliteratury.ru/articles/2022/10/27/evgenij-vodolazkin-lichnost-eto-pamiat> (дата обращения: 05.12.2023).

*Горький М.* Лев Толстой. URL: <https://tolstoy-lit.ru/tolstoy/vospominaniya/v-vospominaniyah-sovremennikov/gorkij-lev-tolstoj.htm> (дата обращения: 17.09.2024).

- Лейдерман М. Непрочитанный Горький // Урал. 2008. № 7. С. 122–129.
- Петухова Е. Н., Митрофанова О. И., Ардатова Е. В. В плену памяти (роман Евг. Водолазкина «Чагин») // Русская литература в иностранной аудитории : мат-лы XV межд. науч.-практ. конф. «Язык русского текста как инструмент межкультурного диалога на занятиях в иностранной аудитории. Вып. 12. СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2024. С. 51–61.
- Пророков М. «Чагин, чудо памяти» // Коммерсант. 2022. № 202. 31.10.
- Роман М. Горького «Жизнь Клима Самгина» — роман века. Современный взгляд: сборник научных статей. СПб. : РГГУ — РХГА, 2020. 356 с.
- Сухих С. И. Заблуждение и прозрение Максима Горького. Нижний Новгород : Изд-во ООО «Поволжье», 2007. 216 с.
- Шаргунов С. Интервью Евг. Водолазкина «Чагин. «Открытая книга». 2024. URL: <https://shargunov.com/video/evgeniy-vodolazkin-chagin.html> (дата обращения: 15.10.2024).

#### **1.4. Импрессионистический рассказ Джин Рис и Вирджинии Вулф: полноцветные картины в малой прозе писательниц эпохи модернизма**

Малая проза как Вирджинии Вулф (1882–1941), так и Джин Рис (1890–1979) составляет значимую часть литературного наследия писательниц эпохи модернизма: примечательно, что рассказы Вулф оставались в тени ее выдающихся романов, что характерно и для творчества центральной для исследования вест-индской писательницы. Так, при жизни Джин Рис произведения малой художественной формы нередко оставались неисследованными на фоне романов («Путешествие во тьме», 1934; «Безбрежное Саргассово море», 1966) и интерпретировались исключительно в свете их художественной проблематики: выход в свет полного сборника рассказов Джин Рис под редакцией Д. Этхилл в 1987 г. позволил взглянуть на наследие малой прозы писательницы как на самобытное явление, демонстрирующее многолетний творческий эксперимент. Любопытен факт, на который указывает О. И. Жуковская: в 1985 году вышел в свет сборник сорока шести рассказов и новелл «Вся малая

художественная проза Вирджинии Вулф» под редакцией Сюзан Дик. Именно эта книга обратила внимание на заслуги Вулф как создателя рассказов и на важную роль, которую играла малая проза в ее творческом развитии; она же оспорила метафору, сводившую малую прозу к отдыху от крупных произведений, позволив исследователям творчества писательницы рассматривать новеллы Вулф как значительные и сознательные попытки оспорить жанровые границы, поставить под сомнение традиционное разграничение между малой прозой и романом [Жуковская, с. 11].

Однако если новеллистика Вулф становится предметом пристального внимания как западноевропейских (Д. Болдуин, Н. Скрибк), так и отечественных (В. И. Грешных, Г. В. Яновская, О. И. Жуковская) литературоведов, малая проза Рис, в которой писательница оказалась так продуктивна, не только не вошла ни в одну антологию женских модернистских рассказов, но и не стала объектом отдельного научного исследования. Можно ли говорить о рассказах вест-индской и британской писательницы как о творческой лаборатории женской прозы (если следовать мысли В. Вулф, утверждающей, что произведениям женщин приходится быть меньше в объеме, но шире в комплексе тем, мотивов, сюжетов)? Какие литературоведческие инструменты позволяют прочитать рассказы Рис в рамках литературоведческой традиции эпохи модернизма и свидетельствуют о ее вписанности в контекст женского письма? Какие поэтологические принципы разделяют В. Вулф и Дж. Рис (становится ли жанровое открытие Вулф достоянием Рис)? На наш взгляд, подобная постановка вопросов способствует более полной и объективной рецепции художественного наследия Джин Рис.

Симптоматично, что в британском литературоведении традиционно избегают точного определения жанровой формы рассказа, на что указывает Клэр Хэнсон: критики, как и писатели, признают невероятное разнообразие малых форм, попадающих под определение рассказа, оказывающегося удобным жанром для авторов, приоритетной целью которых не является вникание в нюансы жанровых дефиниций [Hanson]. Джудит Лейбовиц, определяя жанровую природу новеллы в работе “Narrative Purpose in the Novella”, доказывает, что на первое место при определении жанровой принадлежности



того или иного произведения выходит определенный специфический эффект, который оно должно произвести. Классифицируя жанры, Лейбовиц относит к функциям романа, рассказа и новеллы «детальную проработку, ограниченность и сжатие» соответственно. При том, что исследовательница сближает эффект рассказа и новеллы, который заключается в одновременности компрессии (сжатости) и полноты производимого впечатления, новелла отличается от рассказа тем, что все ее тематические и образные мотивы взаимосвязаны, и на протяжении всей новеллы конструируется единый фокус, что позволяет писателю организовать «широкий» подтекст [Leibowitz, p. 71]. Е. М. Мелетинский отмечает, что краткость малой прозы коррелирует с однособытийностью, а также со структурной интенсивностью, символизацией и метафоричностью.

В отечественном литературоведении значимой видится концепция Н. Л. Лейдермана, изложенная в фундаментальном труде «Теория жанра. Исследования и разборы». Каждому жанру, по Н. Л. Лейдерману, соответствует свой образ мира, создающийся благодаря его «механизмам» — жанровым носителям, при этом для писателя жанр — форма его художественного мышления [Лейдерман, с. 174]. Рассказ вмещает в себя целостную эстетическую концепцию личности, выступая образом заданного «человеческого мира как целого: литературовед подчеркивает, что несмотря на то, что рассказ чаще всего изображает одно событие из жизни человека, именно в этом эпизоде он стремится «вскрыть то главное противоречие, которое определяет сущность человека и его времени»; цель рассказа — в одном миге собрать, понять и объяснить всю жизнь [Лейдерман, с. 212]. Для нас принципиально важно, что «носители жанра» рассказа (рассказчик, детали — сквозные лейтмотивы, нарративная организация) «работают» на создание предельной концентрации изображения при максимальной емкости художественного смысла. Не менее любопытна мысль о способах создания подтекста: сквозные лейтмотивы собираются вокруг образов-символов; ассоциативный смысл выводит далеко за пределы малого фрагмента действительности, непосредственно изображенного в рассказе [Там же].

Следует отметить, что творчество Джин Рис нередко становится объектом сравнения именно с прозой Вирджинии Вулф.

Остановимся подробнее на значимых аспектах поэтики малой прозы Вулф, исследованной в диссертации О. И. Жуковской «Поэтика малой художественной прозы Вирджинии Вулф», среди которых особо выделяются:

- тенденция сужения и исчезновения повествовательных элементов (разграничение образов героев и рассказчика, стирание границ между прямой и косвенной речью персонажей), которой сопутствует расширение смысловых границ благодаря глубокой символике и подтексту;
- принцип интермедийности, использование разнообразных отсылок к языку живописи, кинематографа, музыки, театра, которые обогащают языковые возможности, соединяя разные пласты нарратива;
- большая (чем в романе) тенденция изображать внутренний мир человека, его сознание, в значительной мере освобожденное от патриархальных условностей и диктата хронологической последовательности [Жуковская].

Все это предстает как новация, отличающая модернистский — женский — рассказ от традиционного рассказа или новеллы с неожиданным финалом. Вслед за Н. Л. Лейдерманом и И. Я. Мурзиной (подчеркивающей, что импрессионистическое мировидение было имманентно и адекватно в свете текста рубежа веков), мы рассматриваем жанр рассказа (эпохи модерна) в целом как «знаковую форму времени», выступающую поворотной вехой историко-культурного контекста [Лейдерман, с. 213]. Весьма интересны наблюдения, сделанные С. Фергюсон в работе «Определение рассказа: импрессионизм и форма» (“Defining the short story: Impressionism and Form”), в которой исследователь выделяет ключевые черты рассказа XX века, а именно — ограничение и выдвижение на первый план точки зрения; акцент на репрезентации ощущений и внутреннего опыта; основополагающую роль метафоры и метонимии в представлении событий; отказ от хронологического упорядочения времени; формальную и стилистическую редукцию; выдвижение стиля на первый план [Ferguson, p. 13–24]. Подчеркнем, что модернистский рассказ функционирует как *маргинальный* жанр, наделяющий правом голоса «притесненные социальные группы»

(по Ф. О'Коннору). Клэр Хэнсон в сборнике статей, посвященных жанровому определению и поэтике рассказа, раскрывает суть жанра через определение культурной доминанты: если под самой литературной формой мы понимаем ожидания, возлагаемые на жанр, то рассказ становится инструментом невыразимого, частичного, неполного, субъективного опыта [Hanson, p. 6]. Формальные особенности рассказа (в том числе импрессионистического) — незавершенность, прерывистость, малая событийность, влекущая за собой неясность общей картины — могут быть связаны с идеологической маргинальностью, со способностью выражать то, что вытесняется из общего потока литературы.

Обращаясь к исследованию литературного импрессионизма, необходимо подчеркнуть, что он едва ли может быть квалифицирован как самостоятельный метод, направление и стиль творчества. Л. Г. Андреев настаивает на следующем определении: литературный импрессионизм — совокупность импрессионистических приемов, используемых тем или иным автором и сообщающих тексту определенную импрессионистическую окрашенность. Важно, что литературный импрессионизм может быть характерен для творчества писателей, связанных с разными литературными направлениями (реализмом, символизмом, модернизмом), и проявляет себя в литературных произведениях разных жанров [Андреев, с. 143]. Перед нами не привычное повествование, а набор впечатлений, сконцентрированных в сюжетах преимущественно малой прозы. Как отмечает Н. Н. Кундаева, «малая проза, с характерной для нее метонимической моделью мира, является наиболее органичной для воплощения импрессионистского мирообраза: она позволяет запечатлеть и сделать эстетическим центром категории мгновения, припоминаемого ощущения, сиюминутного настроения» [Кундаева, с. 82]. Ключевая задача литературного импрессионизма — передать субъективное восприятие, ощущение, сохраняя при этом внешние источники впечатлений [Kronegger, с. 88]. Реальность пестрит сменяющимися друг друга событиями, эмоциями и впечатлениями: задача писателя — воссоздать свежесть полученного впечатления, выбрать лишь мгновение, обособленный фрагмент (ничем не выделяющийся среди предшествующих и последующих) из общего потока бытия;

задача читателя — выступить свидетелем происходящего, где каждое мгновение жизни само по себе имеет эстетическую ценность и исполнено смысла.

Одной из отличительных черт литературного импрессионизма является внешняя «этюдность», кажущаяся быстрота его исполнения с акцентированием наиболее значимых в смысловом контексте фрагментов. Выявляя характер зрительного восприятия внешнего мира, писатели-импрессионисты передают мерцающую неопределенность, зыбкость предметных форм, попадающих в фокус зрения. Так, в портрете это может быть впечатление от любой детали — взгляда или мимики человека, характера его одежды, особенности движения головы; в описании предметного мира — любая характеристика значимой детали внешнего и внутреннего психологизма (свет, цвет, запах).

Джин Рис тяготеет к размытости фабулы, обусловленной тем, что предметом изображения является не внешняя, а внутренняя жизнь героев, преломленная памятью, при этом ее ранние рассказы демонстрируют емкость языка, отточенность слога и повествовательную точность изложения. Так, ранний рассказ-очерк «В Люксембургском саду» (“In the Luxemburg Gardens”), напоминающий мимолетную зарисовку повседневности, занимает всего полторы страницы. Необходимо обратить внимание на метатекстуальные элементы, а именно — на визуальную обособленность коротких предложений, которая создает ощущение недосказанности. Произведение малой формы написано таким «живым» образным языком, что создается ощущение сходства с картинами представителей импрессионизма (Камиля Писсарро и Клода Моне). В повествование вторгаются случайные реплики на французском, взор рассказчика задерживается на ярких цветах — *“jade green, brightly coloured, green”* [Rhys, p. 27]. Тема рассказа — стремление прожить момент, саму жизнь в ее сиюминутном проявлении. Подавленный молодой человек, размышляющий о неверности женщин, тщетности существования и нужде в материальном благосостоянии встречает молодую женщину, влюбляется и жизнь снова обретает для него смысл. Любопытно, что молодой человек, запечатленный в моменте жизни, сравнивается с охотником, который стремится испытать парижский дух влюбленности, а фрагментарное повествование словно

ведется от лица сада, повидавшего немало таких сцен. Известно, что именно импрессионистам принадлежит первенство в открытии сада как самостоятельной темы в живописи. Если до французских импрессионистов XIX века сад в живописном произведении служил скорее фоном для жанровых сценок с пикниками и чаепитиями, то в их произведениях он стал играть самостоятельную роль. Фрагментарность, неожиданный ракурс изображения, нарочитая небрежность композиции сближают рассказ Рис с полотнами импрессионистов, а также создают иллюзию случайно подсмотренной сценки, ощущение сиюминутного впечатления. Подобно Писсарро и Моне, вест-индская писательница останавливает, приближает мгновение, предоставляя героям радость ощутить себя, доказывая, что основной сюжет малой прозы может быть продиктован моментальным визуальным образом, ярким впечатлением.

Событийность, связываемая с жанром рассказа, у Рис ослаблена, перед читателем предстает рассказ в форме этюда, наброска, опыта восприятия. Моментальность впечатления, внезапное прозрение или просто намек на него организуют сюжетное действие рассказов Рис о Париже. Эскизность импрессионистических набросков с натуры не только ассоциируется с работой уличных художников Парижа, но и создает эффект мозаичности в том, как художник выводит на первый план отдельные, будто ничего не значащие детали. Сюжетной ситуацией, в которой рассказы Рис обнаруживают свой характер «этюда», а герои — свои иллюзии, нередко является вечер в одном из парижских кафе, которые неразрывно связывались с повседневной жизнью богемы тех лет. Так, рассказ «В кафе» (“In a Café”) предлагает ключевую «иллюзию» Парижа — города, где буквально каждый «наблюдаемый» может примерить маску наблюдателя, стать художником городских нравов: *“The peaceful atmosphere of the room conduced to quiet and philosophic conversations, the atmosphere of a place that always had been and always would be...”* — «Умиротворяющая атмосфера комнаты располагала к тихим и философским беседам, атмосфера места, которое всегда было и всегда будет таким»<sup>8</sup> [Rhys, p. 13].

---

<sup>8</sup> Здесь и далее перевод рассказов Джин Рис — наш (Матюнина Т. С.).

Бытовая зарисовка, полная деталей повседневности, представляет интерес с точки зрения характера повествования, напоминающего принцип айсберга Хемингуэя. Так, перед читателем возникает зарисовка вечера в кафе Латинского квартала, в котором обитают французские кокетки и их покровители: *“Into the midst of this peace stepped suddenly a dark-haired, stoutish gentleman in evening dress. He announced that the Management had engaged him to sing. He stood smiling mechanically, waiting for silence, gracefully poised on one foot like the flying Hermes. His chest well out, his stomach well in, one hand raised with the thumb and middle finger meeting, he looked self-confident, eager and extraordinarily vulgar.”* — «Внезапно в центр этого умиротворения шагнул темноволосый, полный джентльмен во фраке. Он объявил, что дирекция пригласила его спеть. Он стоял, улыбаясь, ожидая тишины, грациозно балансируя на одной ноге, как Гермес. С выпяченной грудью, втянутым животом, поднятой рукой, соединяющей большой и средний пальцы, он выглядел уверенным в себе, энергичным и заурядным» [Ibid].

В рассказе выстраивается лейтмотивный ряд, связанный с взглядом в зеркало и взглядом извне (писательница прибегает к приему отражений, свойственному художникам-импрессионистам). Женщины выступают прежде всего как объект наблюдения мужчин: *“They sat near the door, and at every woman who came in the violinist, who was small and sentimental, would glance quickly and as it were hopefully. A comprehensive glance, running from the ankles upwards.”* — «Они сидели у двери, и на каждую входившую женщину скрипач бросал быстрый, как бы с надеждой, взгляд. Взгляд, охватывающий ее от лодыжек и выше» [Rhys, p. 14].

Героини рассказов Рис, манекенщицы и кокетки, в разной степени страдают от этого порабощающего, презрительного и вызывающего чувство стыда мужского взгляда. Как известно, питейные заведения и кафе начала XX в. выступали в качестве эскапистских локусов, в которых раздвигались границы нормативности, однако кафе продолжали оставаться неоднозначным пространством для женщин, обещающим как свободу, так и опасность.

По сюжету рассказа конферансье поет для гостей заведения, но его музыкальное исполнение вызывает неожиданную реакцию:

песня из трех куплетов посвящена судьбе кокотки. Примечательно, что во время исполнения большинство женщин смотрят в зеркало и красят губы: таким образом они стремятся сохранить привлекательность для мужчин и мужского взгляда, но в то же время макияж — защита от презрения окружающих и непроизвольного стыда (красная помада выступает в качестве камуфляжа). Мужчин песня заставляет на время забыть о хмельном веселье, чтении газет и разговорах. Песня заканчивается и возникает тишина, подобная моменту классической эпифании (the blazing moment), которую переживают многие посетители. Думают ли мужчины о судьбах сопровождающих их кокоток или о собственной роли в них? Стыдятся ли женщины «праздного» образа жизни или стремятся преодолеть апроприирующие взгляды, сбросить маски «смелости и бесстыдства» и обрести себя? Рис оставляет вопросы открытыми.

Еще один этюд — «Трио» (“Trio”) — условно завершает тур по пространствам кафе Монпарнаса. Среди упомянутых Рис кафе не только знаменитые “Rotonde” и “Le Dôme”, где собирались художники и литераторы, но и “Zanzibar”, менее популярное у богемы место, предлагающее дешевые напитки. Любопытно, что очередной эскиз написан словно «из окна»: настолько отстранен рассказчик, описывающий колоритную троицу, коротающую время в кафе. Импрессионистичность наброска ярче всего проявляется в детальных портретных описаниях, актуализирующих телесность и создающих эффект тесного присутствия: *“The fuzzy, negress’ hair was exactly the right frame for her vulgar, impudent, startlingly alive little face: the lips were just thick enough to be voluptuous, the eyes with an expression half cunning, half intelligent. She wore a very short red frock and black, patent leather shoes. Her legs were bare.”* — «Пушистые волосы негритянки как нельзя лучше подходили к ее вульгарному, дерзкому, поразительно живому личику: губы были достаточно пухлыми, чтобы казаться чувственными, а в глазах застыло выражение наполовину хитрое, наполовину умное. На ней было очень короткое красное платье и черные лакированные туфли. Ноги у нее были босые» [Rhys, p. 32].

Живописность как изобразительное свойство литературного произведения свидетельствует об импрессионистичности рассказа:



акцентуация портретных деталей и цвета сближает текст с полотнами живописцев. Примечательно, что юная девушка в красном платье (лейтмотивно возникающем в произведениях Джин Рис) обращается к музыкальному искусству, напевая песню “F’en ai m-a-r-e”. В процессе создания рассказа формируется лирическая зарисовка, выражающая настроение, возникающее у компании девушки, навеянное грустной песней.

Герои рассказов Джин Рис проявляют внимание к чувственному началу, связующей нитью становится впечатление, а факт быстротечности времени переживания оказывается важнее последовательной фиксации фактов внешней жизни героев. В рассказе «Серый день» (“The Grey Day”) молодой человек — поэт, в отличие от героев ранее рассмотренных рассказов, томится в парижских садах и ищет покоя в городском пространстве — в кафе, которое создает атмосферу для погружения в фантазии: *“He shut his eyes and tried hard to think of blue seas in the sunshine, of the white, supple arms of a dancer dressed in red — of the throb that lives in a violin and the movement of flowers in the wind. It was quite useless. Besides, flowers have stupid faces...”* — «Он закрыл глаза и изо всех сил попытался представить себе синее море, залитое солнцем, белые, гибкие руки танцовщицы, одетой в красное, — пульсацию, которая живет в скрипке, и трепет цветов на ветру. Это было совершенно бесполезно. Кроме того, у цветов глупые лица...» [Ibid].

Грезы импрессиониста контрастируют с реальностью, в которой словно недостаточно впечатлений для творчества и фантазии. В серый парижский день, лишенный красок, вторгаются яркие краски (о чем свидетельствует цветовая палитра: blue, white, red), пластичные руки танцовщицы, звонкий живой звук скрипки, заглушающий разговоры обитателей кафе, играющих в шашки. Необходимо отметить, что герои-писатели в прозе Джин Рис всегда значимы: именно поэты и писатели, не скрывая от самих себя мучительную правду о крахе собственной жизни, рефлексировать о смысле творчества и бытия.

Очевидно импрессионистична и малая проза Вулф. Обратимся к исследованию Я. С. Коврижиной «Проза Вирджинии Вулф: интермедиальный аспект», в котором подчеркивается, что из всех



направлений изобразительного искусства наиболее глубокие и многосторонние связи творчество Вирджинии Вулф имеет с импрессионизмом. Вулф особенно интересуют неуловимые подсознательные импульсы; подмечая, воспроизводя их легкими мазками, она оставляет подобные состояния без пояснений. Писательница придерживается мнения А. Бергсона, который считал случайные ассоциации необъяснимыми, и вслед за ним не пытается найти им причину и прояснить механизм их влияния на настроение человека. Так же, как и импрессионистов, ее интересует не полнота описания каждого состояния, а процесс перехода из одного состояния в другое: беглые наброски в импрессионистическом духе фиксируют неуловимую смену состояний, настроений, движение мысли [Коврижина, с. 85].

Именно Вулф, отказавшись от линейности сюжета, отдав предпочтение потоку сознания и техникам монтажа, заявляет об изменении в показе человеческого опыта. Рассуждая о состоянии современной ей прозы, сама Вулф пишет о жанре рассказа, который характеризует повышенный интерес к эмоции и внутренней жизни человека, и который стремится к изображению едва уловимых изменений в психологическом состоянии. Вирджиния Вулф описала процесс создания рассказа как «создание ситуации, а не сюжета» [Reynier, с. 15]. Основным критерием жанра для нее явилась эмоциональная интенсивность, сосредоточенная в «моменте бытия» (который вызывает у читателя сильные эмоции). Интенсивность писательница создает путем введения лейтмотивов, позволяющих достичь как тематического обобщения, так и ритмического рисунка.

В центре внимания раннего рассказа Вулф «Пятно на стене» (“The Mark on the Wall”) — внутренний монолог неподвижно сидящей повествовательницы: размышления и яркие воспоминания в технике потока сознания спровоцированы замеченным ей пятном на стене. Мысль о картинах импрессионистов вызывает само рассматриваемое пятно: словно в музее, героиня всецело отдается интерпретации незначительной детали интерьера, вспоминая (с легким оттенком недоверности) о висевшей на его месте миниатюре — портрете дамы в белом завитом парике. Этюд Вулф, подобно импрессионистическому полотну, отличается фрагментарностью и несвязностью: *“How readily our thoughts swarm upon a new object,*

*lifting it a little way, as ants carry a blade of straw so feverishly, and then leave it...*” — «С какой готовностью мысль наша обращается к новому предмету, подхватывает его, как хлопотливые муравьи соломинку, но столь же легко устремляется к другому...»<sup>9</sup> [Woolf, p. 86]. Мысль о бесследно исчезнувших в течение жизни повествовательницы вещах сменяется идеей стремительности и зыбкости жизни, внезапные воспоминания о воскресных лондонских прогулках прерываются размышлениями об отражениях. Спивак-Лаврова И. И. убедительно доказывает, что прием отражения (неуловимость и размытость отдельной личности, которая теряется в многочисленных отражениях окружающих людей) используется Вулф для создания динамической картины мира. Новаторство импрессионистов в живописи состоит в том, что они с помощью определенной техники, небрежных мазков, научились передавать цвета и оттенки воды, воздуха, снега, теней — всего того, что так трудно передавать в живописи [Спивак-Лаврова, с. 134]. В. Вулф, подобно Рис, удалось создать пейзаж в стиле К. Моне не с помощью красок и линий, а с помощью вербальных средств: *“A tree? A river? The fields of asphodel? I can’t remember a thing. Everything’s moving, falling, slipping, vanishing...”* — «Где я была? Что со мной было? Дерево? Река? Холмы? Уитакерский альманах? Луга асфodelей? Ничего не помню. Все мчится, рассыпается, ускользает, не остается и следа...» [Woolf, p. 90].

Не менее значима новелла “Kew Gardens” («Королевский сад»), в которой импрессионистическая техника Вулф достигает своего пика. Жуковская подчеркивает: «Используя живописные принципы, писательница переносит в литературный текст образные возможности цвета, колорита, формы, композиции. Живописные сцены и детали используются как способ расширения вербальных выразительных возможностей за счет невербальных изобразительных средств» [Жуковская, с. 101]. Обращение к технике потока сознания позволяет расширить границы внутреннего мира героя, в то время как отказ от линейного повествования снова наталкивает на мысль об обширном полотне в технике импрессионизма,

---

<sup>9</sup> Пер. Н. Васильевой.

художественным центром которого выступает пространство сада и фланирующий в нем (в том числе в закоулках памяти) герой. Подобно этюду Джин Рис, зарисовка Вулф периодически делает главным героем — центром повествования — сад. Целенаправленно писательница прибегает и к цветовым / световым метафорам: описывая цветы («красные, синие, желтые лепестки, усыпанные густыми цветными пятнышками»), солнечные блики («краски ложились то на гладкую серую спинку гальки, то на раковину улитки в матовых бурых разводах») и тени, возникающие на ветру («цвета играли уже на мясистом листке, обнажая глубоко запрятанные нити сосудов, и снова улетали и разливали свет на зеленых просторах под сводами листьев в форме сердца»). Фигуры людей с размытыми, неясными очертаниями, движущиеся между клумбами, движение мыслей каждого из них, потоки воспоминаний словно ложатся мазками на полотно художника-импрессиониста, в то время как поразительно точно и детализировано описывается клумба. Голоса людей, свидетельствующие об их присутствии, сливаются с гулом цветов, а затем и гулом города: *“Voices. Yes, voices. Wordless voices, breaking the silence suddenly with such depth of contentment, such passion of desire, or, in the voices of children, such freshness of surprise; breaking the silence? But there was no silence; all the time the motor omnibuses were turning their wheels and changing their gear; like a vast nest of Chinese boxes all of wrought steel turning ceaselessly one within another the city murmured; on the top of which the voices cried aloud and the petals of myriads of flowers flashed their colours into the air.”* — «Голоса. Да, голоса. Бессловесные голоса, что вдруг разрывают тишину с таким сладким блаженством, с такой жгучей страстью или, если это голоса детей, с таким звонким удивлением; разрывают тишину? Но ее нет, этой тишины; все это время крутятся колеса, переключаются скорости в красных автобусах; как в огромной китайской игрушке, крутятся, крутятся один в другом шары из кованой стали, гудит и бормочет большой город; а над этим гулом громко кричат голоса и лепестки несчетных цветов бросают в воздух цветные огни»<sup>10</sup> [Woolf, p. 96].

---

<sup>10</sup> Пер. Д. Аграчева.

Буйство красок в летнем саду созвучно буйству чувств, мыслей и впечатлений в сознании и сердцах героев, которые думают и говорят о прошлых упущенных любовных возможностях, спиритических изобретениях для вдов и повседневных мелочах: воображаемое в прозе Вулф зачастую преобладает над реальным [Baldwin, с. 121].

Итак, импрессионистические рассказы В. Вулф и Дж. Рис обнаруживает как поэтологическое, так и идейно-тематическое сходство. Кредо литературного импрессионизма — не описание, но живописность, изобразительность, передача ярких впечатлений. Герои рассказов Вирджинии Вулф и Джин Рис проявляют внимание к чувственному началу, что проявляется в многообразии деталей вещного мира, буйстве красок (которое проявляется в том числе в сходстве с картинами импрессионистов), отсутствии ярко выраженного сюжета (действий и событий), интермедийных элементах. В отношении изучаемой нами темы выявленное сходство значимо с точки зрения вписанности недооцененной современниками писательницы в контекст эпохи.

### **Источники**

*Rhys J.* The Collected Short Stories / ed. by D. Athill. London: Penguin Classics, 2017. 388 p.

*Woolf V.* The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf / ed. by S. Dick. London : Harcourt, Inc, 1989. 360 p.

### **Исследования**

*Андреев Л. Г.* Импрессионизм: Видеть. Чувствовать. Выражать. М. : Гелеос, 2005. 320 с.

*Жуковская О. И.* Поэтика малой художественной прозы Вирджинии Вулф: диссертация канд. филол. наук. ... кандидата филологических наук: 10.01.03. Великий Новгород, 2008. 201 с.

*Коврижина Я. С.* Проза Вирджинии Вулф: интермедийный аспект: диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.03. Санкт-Петербург, 2016. 219 с.

*Кундаева Н. Н.* Специфика импрессионистского мирообраза в художественной практике конца XIX — начала XX века: постановка проблемы //

Известия Смоленского государственного университета. 2009. № 3 (7). С. 75–84.

*Лейдерман Н.Л.* Теория жанра. Исследования и разборы. Ин-т филол. исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2010. 904 с.

*Снивак-Лаврова И.И.* Особенности модернистской эстетики двоемирия в малой прозе В. Вулф и Ю. Олеши // Вестник Оренбургского государственного университета. 2014. № 3 (164). С. 133–136.

*Мурзина И.Я.* Критическая проза импрессионизма (из истории одного сформировавшегося литературного направления) // Вестник Челябинского государственного университета. 1997. Т. 2, № 1. С. 12–18.

*Baldwin D.R.* Virginia Woolf: A Study of the Short Fiction. Boston : Twaine Publishers, 1989. 157 p.

*Ferguson S.C.* Defining the short story: Impressionism and Form // Modern Fiction Studies. 1982. Vol. 28, № 1. P. 13–24.

*Hanson C.* Re-reading the Short Story. London : Palgrave Macmillan, 1989. 145 p.

*Kronegger M.* Literary Impressionism. New Haven : College & University Presses, 1973. 168 p.

*Leibowitz J.* Narrative purpose in the novel. The Hague : Mouton, 1974. 445 p.

*Reynier C.* Virginia Woolf's Ethics of the Short Story. New York : Palgrave Macmillan, 2009. 188 p.

*Stewart J.F.* Impressionism in the Early Novels of Virginia Woolf // Journal of Modern Literature. 1982. Vol. 9, № 2. P. 237–266.

## **1.5. Генрик Ибсен в творческих исканиях Генри Джеймса**

Увлечение театром заметно у Генри Джеймса со школьных лет, когда он смотрел театральные обработки романов Диккенса и Бальзака. Он застал время триумфальных гастролей великих итальянских и французских трагиков — Росси, Сальвини, Ристори, Сары Бернар. Джеймс высоко ценил исполнение Ристори роли Марии Стюарт и Сальвини — роли Отелло. Он отмечал «великий драматический

талант» Ристори, способный силой декламации пробудить в зрителе истинную человечность, что делало её искусство «неотразимо убедительным». Сальвини в образе Отелло восхищал Джеймса правдой изображения сложной диалектики человеческой души, «тонкостью психологической нюансировки» [James, p. 45].

Являясь корреспондентом «Нью-Йорк Трибюн» в Париже в 1875–1876 гг., он с большим интересом следил за театральной жизнью города, называя «Комеди Франсез» лучшим историческим, академическим и гармоническим театром. По его мнению, этот театр «не просто развлекает, а открывает двери в мир литературы, искусства, общества» [Ibid, p. 45]. Когда «Комеди Франсез» приехал на лондонские гастроли в 1879 году, это, по словам Джеймса, стало событием театральной жизни английской столицы. Он высоко оценивает игру Сары Бернар в патетических сценах «Федры», исполненных, на его взгляд, с «восхитительной деликатностью и грацией» [Ibid, p. 130]. Однако некоторые мизансцены ему показались неудачными, когда она «форсировала без меры и становилась болезненно душераздирающей» [Ibid, p. 130]. Кстати, мнение Джеймса совпадает с критической оценкой А. В. Луначарского роли Федры в исполнении Сары Бернар, «всё время виртуозничающей и ни на минуту не бывшей искренней» [Гвоздев, с. 44]. Тем не менее, в своих заметках о «Комеди Франсез» и о его исполнителях Джеймс неоднократно подчёркивал высокий профессионализм игры французских актёров, сформировавшийся благодаря многолетней художественной традиции.

Он восхищался игрой знаменитого комика Коклена-старшего, который вместе с Сарой Бернар был на вершине сценического мастерства французского театра на рубеже XIX–XX вв. Джеймс отмечал совершенство артистической техники, математически выверенной сценической формы в мольеровских спектаклях, пьесах Мариво и Реньяра. Высокая оценка Джеймса «Комеди Франсез» была связана в первую очередь с «блистательным воплощением мольеровских пьес» [James, p. 103]. На их фоне пьеса Оффенбаха «Креолка» казалась Джеймсу «вульгарной, тривиальной, несценичной» [Ibid, p. 47]. Он хвалил мастерство Сарду, но считал, что оно превратилось в ремесленничество, поскольку Сарду «стряпает

пьесы как пудинги по хорошему рецепту, в них нет ни единого намёка на убеждения, которые он исповедует, или мораль, которую он утверждает» [James, p. 103]. Переехав в 1877 году в Лондон, Джеймс был разочарован состоянием английского театра. Перефразируя слова Стендаля, он саркастически заметил: «Английская сцена держит в самой минимальной степени зеркало перед Природой, перед той Природой, которая признаётся на британских островах» [Ibid, p. 104]. Его поражает, что девять десятых исполняемых пьес — французские: «Перенесённые из галльской души в холодный и нейтральный регион, они вряд ли расцветут ярче, чем срезанные цветы, посаженные в мокрый песок» [Ibid, p. 104]. Он даже считает, что само словосочетание «английская драма» надо понимать в условном смысле, поскольку пьесы, идущие на сценах английских и американских театров — «и не английские, и не драмы, в них ничто не вызывает размышлений. Они просто вне критики» [Ibid, p. 106]. Таково, на его взгляд, состояние современной драматургии. По мнению Джеймса, обывателя вполне устраивает подобное положение вещей: «Приехавшая в собственных экипажах публика после сытного обеда воспринимает спектакль как своеобразный десерт, видя в нём источник развлечений. Их устраивает и духовно бедный репертуар, и окостеневшая форма постановок» [Ibid, p. 107].

Спустя два года, в 1879 году, в очередном обзоре, посвящённом английской сцене, Джеймс напомнил читателю отзыв Мэтью Арнольда о современном английском театре как «о самом презренном в Европе». Джеймс пояснил, что Арнольд имел в виду не просто плохую игру, но и литературную нищету репертуара.

Джеймс мечтает о театре, который бы стал «фабрикой мысли», поэтому приветствует философский театр Ибсена. В статье 1891 года «По поводу Гедды Габлер» он писал, что Ибсен стал «чем-то вроде индикатора критической атмосферы, барометром интеллектуальной погоды» [Джеймс, с. 71]. Джеймс подчёркивал, что «Ибсен заставил по-новому взглянуть на действительность, он — событие или явление в нашей жизни. Ибсен очистил воздух, которым мы дышим, дал нам образец высочайшей самоотверженности, чудесным образом прояснил множество вопросов и вполне

обрисовал перспективы» [Джеймс, с. 71]. Джеймс уверен, что Ибсен «неумолимо и непреклонно поведёт зрителя самой непроторённой дорогой, потому что такие драматурги, как Ибсен, — летописцы и просветители — бесценны, они говорят нам, где именно в сгущающемся тумане жизни мы находимся, и мы чувствуем к ним такое же благодарное уважение, какое внушает нам в океане, в ненастье таинственное устройство, с помощью которого производит свои наблюдения капитан» [Там же]. То есть, согласно Джеймсу, «в “Привидениях”, “Росмерсхольме” и “Гедде Габлер” Ибсен не просто рассказывает о своих соотечественниках, он выставляет напоказ нас самих» [Там же].

Джеймс считает Ибсена «настоящим кладезем мудрости» [Там же], чьи пьесы воспринимаются со страстью, с чувством, «доходящим почти до экстаза», вызывающим у зрителей «всю гамму эмоций — от иступлённого наслаждения до невыразимой гадливости» [Там же, с. 72]. Джеймс замечает, что и в Англии, и в Америке об Ибсене толкуют много, но видели до огорчения мало его пьес. А те, кто видели, толкуют о них часто «навязчиво и исключительно высокоморально, с точки зрения оскорблённой невинности» [Там же]. Джеймс подчёркивает, что прежде, чем зрители увидели «Гедду Габлер» в Лондоне, была осуществлена лишь одна постановка по пьесе Ибсена. Речь идёт о драме «Столпы общества», переведённой Уильямом Арчером в 1880 году и поставленной в Лондоне в этом же году. Джеймс с похвалой отзываясь о двух молодых актрисах — Элизабет Робинс и Мэрион Ли, которые «заслужили высокую оценку и своим дарованием, и своей энергией» [Там же, с. 73].

Джеймс заметил, что сама сцена как таковая не несёт в себе «духа жизни», но она может наполняться им, когда на ней ставятся «подлинные произведения искусства» [Там же]. Именно «дух жизни» Джеймс увидел в пьесе Ибсена «Гедда Габлер». На его взгляд, после прочтения пьесы вызывает некоторое недоумение. Читатель озадачен и очарован одновременно: «Вас словно осадили щелчком» [Там же]. Однако на сцене, в театральной раме, «Гедда Габлер» выглядит, по оценке Джеймса, чрезвычайно живо и увлекательно, поскольку зрителя направляет умелая рука автора.



Джеймс полагает, что эта пьеса не будет считаться самой совершенной из пьес норвежского драматурга, но в качестве литературного феномена она вполне подходит под это определение, поскольку Ибсен является основателем нового метода в драматургии. Джеймс сознаёт, что в переводе на чужой язык пьеса, скорее всего, несёт какие-то потери («всякий перевод — бесстыдная фальсификация цвета» [Джеймс. с. 73]). Джеймсу хотелось бы больше воображения, совершенства стиля и даже юмора в этой пьесе, но он подчёркивает, что Ибсен «ни духом, ни поведением не мелок, он не опускается ни до пошлости, ни до тривиальности. Всё наполнено чувством жизни» [Там же]. Сама атмосфера, в которой обитают персонажи Ибсена, не даёт им возможности «играть с жизнью», выбор персонажей, живущих в этом буржуазном мире, невелик: «Эти персонажи учатся жить — а юмор может появиться позже, когда они жить научатся» [Там же]. В ситуации, анализируемой пьесой, такая причуда, как юмор, — «это непозволительная вольность, или воистину предмет роскоши или безделья» [Там же]. И такое состояние чувств, как юмор, просто недоступно героям, полагает Джеймс. Он обнаруживает сатиру и иронию в изображении Тесмана в «Гедде Габлер» и Ялмара Экдала в «Дикой утке». Джеймс добавляет, что «в этих пьесах юмор Ибсена больше схож с насмешкой без улыбки или с танцем без музыки, это род сарказма, который ближе к слезам, чем к смеху» [Там же, с. 74].

В художественном мире Ибсена Джеймс не обнаруживает ни веселья, ни романтики. На его взгляд, «в сатирических исследованиях современной жизни самое сильное впечатление оставляют бесконечные подробности воссоздаваемых Ибсеном картин действительности и способы отбора живописующих черт действующих лиц» [Там же]. Согласно Джеймсу, Ибсен не собирался приспосабливаться ко вкусам аудитории: «Никогда в утешение не погладит» [Там же, с. 75]. Он обращает внимание и на мощную литературную форму норвежского драматурга, его владение «трудным и тонким мастерством в сочетании с эстетической плотностью» [Там же].

Статья Джеймса «По поводу Гедды Габлер» является не только размышлением о творчестве Ибсена, но и попыткой объяснить зрителю всю сложность и неординарность пьесы. Тема драматургического

произведения, на его взгляд, укладывается в одну фразу: «Судьба безрассудной молодой женщины» [Джеймс, с. 76]. А поскольку большинство людей не в состоянии контролировать свои чувства, то пьесу, по мнению Джеймса, можно воспринимать как «ироническую шутку, артистическое упражнение ума» [Там же].

Джеймс сомневается, что источником подобного произведения может быть только «упоеание силой творчества, или наслаждение трудностями, или уверенность в их преодолении» [Там же]. На взгляд критика, Ибсен выбрал одну из невероятных тем, где «главное изображение не действие, а состояние... нервов, настроения, здоровья, неудовлетворенности, отчаяния» [Там же]. Джеймсу представляется, что в плане сценического воплощения эта тема многого не обещает. Но именно у Ибсена, подчеркивает он, эта тема ожила «сильно и энергично» [Там же]. Правда, Джеймсу, как и любому зрителю, хотелось бы узнать предысторию миссис Тесман, приведшую в финале к трагическому концу. «Но пьеса — это отбор, здесь действуют ограничения», а у Ибсена присутствует единство места, времени и действия [Там же].

По мнению Джеймса, уже в начале пьесы зритель видит Гедду «вполне созревшей для катастрофы»: «Ее побуждения всего только ее страсти... ее характер — сложный, странный, непримиримый, изнуряющий себя игрой с чертовщиной» [Там же, с. 77]. Рассуждая о ее характере, Джеймс замечает: «Неясно, почему она вышла замуж за Тесмана, зачем сгубила Лемборга... она абсолютно неуправляемая особа» [Там же].

На вопрос гипотетического зрителя, не лучше ли избрать другую тему, Джеймс объясняет, что автору лучше знать, о чем он собирается поведать миру. Критика восхищает использование материала: «Какой твердой рукой сплетена ткань пьесы и как глубоко и искусно использован материал» [Там же]. Он предполагает, что зритель может быть возмущен подобной «порочной, истеричной, отталкивающей женщиной» [Там же]. Джеймс поясняет, что «Ибсен не обещает простых решений» [Там же, с. 78], которых ждет зритель, и убеждён, что «толк» от Гедды Габлер заключается в том, что она «воздействует на других, и что даже самые отталкивающие ее свойства дают ей право, решительно

незаслуженное, хотя и неотъемлемое ее право становиться частью жизни других» [Джеймс, с. 77].

Джеймс заключает: «Гедда — разная, грешная и грациозная, претенциозная и естественная, она страдает, она борется, она человек» [Там же]. Поэтому, исходя из сложности образа Гедды, возможна дюжина толкований ее характера. «Ибсен, — утверждает Джеймс, — месит человеческую душу, как тесто, и часто рукой грубой и неделикатной. Он способен показать, как в одном человеке совмещается страсть и неприязнь, влюбленность и ревность, человеческие радости и страдания» [Там же, с. 78]. Жизнь многомерна и многообразна, и к подобному восприятию действительности, выраженному в художественной форме, Джеймс пытался приобщить современного ему зрителя.

Писатель попытался воссоздать тип Гедды Габлер, inferнальной женщины, в своем романе «Чужой дом». Роман представляет собой мелодраму с трагическим финалом. Жена Тони Брима, Юлия, умирая, просит своего мужа не вступать в новый брак до тех пор, пока будет жива их дочь Эффи. Она не желает, чтобы у ее дочери была мачеха, поскольку сама настрадалась, будучи падчерицей. В Тони Брима влюблены две женщины: Роза Армигер и Джин Мартль, причем у обеих есть достойные поклонники. В романе изображено трагическое соперничество двух женщин в борьбе за Тони. Одна из них, Роза, совершает преступление, тайно уведя Эффи из дома в лес, где губит девочку в реке.

В. Айсл, автор книги об экспериментальных романах Джеймса, рассматривал его интерпретацию образа Гедды Габлер в качестве ключа к трактовке образа Розы Армигер. У Джеймса темноволосая чувственная Роза действует под влиянием необузданной страсти к отцу Эффи, уничтожая все препятствия к возможному браку. В финале она обрекает себя на внутреннее одиночество, покидая место преступления. Но то, что она «обречена жить», становится свидетельством самого «глубокого и тяжкого морального суда над героиней» [Селитрина, с. 88].

Гуманистический смысл произведения заключается в том, что в самых сложных ситуациях и социальных обстоятельствах нужно и должно оставаться человеком. Этот роман о совести

и человеческом достоинстве Джеймс в 1909 году попытался превратить в пьесу, но эта идея так и не получила своего развития. Постановка пьесы «Гай Домвилл» оказалась неудачной, хотя и заслужила самую высокую оценку Бернарда Шоу. Генри Джеймс стал реформатором в искусстве прозы, где он мастерски воплотил свой сценический метод, перенеся действие в сознание персонажа.

### **Источники**

*Джеймс Г.* По поводу «Гедды Габлер» // Судья и строитель: писатели России и Запада о Генрике Ибсене / сост. Б. А. Ерхов. М. : Рудомино, 2004. 528 с.

*James H.* The scenic art. N. Y., 1957.

### **Исследования**

*Гвоздев А. А.* Западноевропейский театр на рубеже XIX–XX столетий. Л. ; М. : Искусство, 1939. 377 с.

*Селитрина Т. Л.* Проблематика и поэтика романов Генри Джеймса 1890-х гг. : учеб. пособие. Уфа : Изд-во БГПИ, 1991. 153 с.

## **1.6. Образ «зеленого мира» в романах «Дочь короля Эльфландии» Лорда Дансейни и «Луд-Туманный» Хоуп Мёрлиз**

Понятие «зеленый мир» (“the green world”) было предложено Нортропом Фраем в эссе «Аргументация комедии» (“The Argument of Comedy”, 1948). Размышляя о генезисе шекспировских комедий, Фрай приходит к выводу, что они вырастают из фольклорного ритуала или так называемой «драмы зеленого мира» с ее главной темой — триумф жизни над «бесплодной землей»: «Смерть и возрождение года персонифицировано в фигурах, человеческих и божественных одновременно» [Фрай, р. 321]. По мнению Фрая, многие шекспировские пьесы (такие, как «Два веронца», «Сон в летнюю ночь», «Зимняя сказка» и т. д.) имеют одинаковую структуру: действие начинается в «нормальном мире», затем переносится в «зеленый

мир», где обязательно происходят какие-то метаморфозы, благодаря которым достигается разрешение комического конфликта, а затем следует возвращение в «нормальный мир».

В конце XX — начале XXI вв. понятие «зеленый мир» актуализируется в рамках экокритического дискурса, где оно оказывается тесно связано с термином «экопоэтика». Данный термин был введен Джонатаном Бэйтом (основоположником британской литературной экокритики) в книге «Песнь земли» (“The Song of the Earth”, 2000). Бэйт определяет экопоэтику (oikos — дом, жилище, место обитания, poesis — создание, формирование) как художественное высказывание, в котором манифестируется идея единства разума (сознания) и природы [Bate, p. 245]. Это психосоматическое и эмпирическое исследование природного мира, воплощенное в языке и выходящее за пределы пасторальных и технологических нарративов [Siewers, p. 108]. Иными словами, экопоэтика предполагает художественное освоение и осмысление окружающего пространства и взаимодействия человека и природного мира, который, в свою очередь, воспринимается как самоценная и самостоятельная единица.

Одним из способов подобного освоения становится обращение к «зеленому миру». Но если Фрай отслеживает корни «зеленого мира» в фольклоре, то экокритик Альфред Сьюэрс в своей статье «Экопоэтика и истоки английской литературы» (“Ecopoetics and the Origins of English Literature”, 2011) отмечает, что прототипом елизаветинского «зеленого мира» будет скорее среднеанглийская литература вроде «Сэра Гавейна и Зеленого рыцаря» или «Кентерберийских рассказов», которые, в свою очередь, адаптируют «более раннюю инсультную модель» — кельтский Иной мир (т. е. потусторонний мир в ирландской и валлийской традиции), каким его представляли раннесредневековые авторы и переписчики [Siewers, p. 106–107]. Впоследствии традиция «зеленого мира» продолжается в «Смерти Артура» Мэлори, в произведениях елизаветинцев и романтиков, и, конечно, в XX веке, где одним из краеугольных текстов становится «Властелин Колец» Дж. Р. Р. Толкиена [Siewers, p. 117].

Вселенная Толкиена — это яркий пример эгоцентрического нарратива. Однако мы предлагаем обратиться к менее известным, но не менее значимым для развития жанра фэнтези романам «Дочь

короля Эльфландии» (“The King of Elfland’s Daughter”, 1924) Лорда Дансейни и «Луд-Туманный» (“Lud-in-the-Mist”, 1926) Хоуп Мёрлиз. Мы попытаемся выяснить, как через образы «зеленого мира» (Эльфландия у Дансейни и Страна Фей у Мёрлиз) выстраивается эгоцентрический нарратив и как обращение к «зеленому миру» позволяет исследовать взаимоотношения человека и природы и раскрыть глубинную связь человека с пространством, так называемое чувство места (sense of place).

Лорд Дансейни (1878–1957) — англо-ирландский автор, творчество которого во многом закладывает основы жанра фэнтези. Потомственный аристократ (в 1899 году он получил титул 18-го барона Дансейни и вступил во владение фамильным замком), Дансейни был настоящим «человеком эпохи Возрождения»: путешественником, охотником, участником нескольких военных кампаний, чемпионом Ирландии по шахматам, преподавателем и очень плодовитым писателем — его перу принадлежат романы, многочисленные рассказы, стихи и автобиографии. Дансейни был хорошо знаком с У. Б. Йейтсом и писал пьесы для Театра Аббатства. При жизни он был невероятно популярен в Америке, где часто выступал с лекциями, его пьесы с успехом шли на Бродвее.

Писательница, поэтесса и переводчица Хоуп Мёрлиз (1887–1978) принадлежит к менее известным представителям британского модернизма. Ее творчество стало объектом пристального интереса уже в XXI веке, что отчасти связано с «общим интересом исследователей к “малым” литературным явлениям, “амазонкам” модернизма и разного рода контекстуальным исследованиям» [Ушакова, с. 12]. Самыми известными произведениями Мёрлиз по-прежнему остаются поэма «Париж» (“Paris”, 1920) и роман «Луд-Туманный», одно из важнейших произведений британского фэнтези, по мнению многих авторов и исследователей.

Судьба романов Дансейни и Мёрлиз очень похожа. «Дочь короля Эльфландии» вышла в 1924 году, «Луд-Туманный» — в 1926. На несколько десятилетий эти романы были забыты, и лишь в 1969 (Дансейни) и в 1970 году (Мёрлиз) оба романа вышли в американском издательстве Ballantine Books в серии Adult Fantasy Series, возникшей на волне популярности романов Толкиена. В конце

1990-х вышли издания с предисловиями Нила Геймана, чей собственный роман «Звездная пыль» (“Stardust”, 1997) является оммажем Дансейни и Мёрлиз.

В центре повествования в романах оказывается взаимодействие между «нормальным миром» и «зеленым миром». В романе Дансейни «нормальный мир» — Долина Эрл, которая чем-то напоминает толкиеновский Шир. Как говорит Дансейни в предисловии, Долина Эрл — это хорошо знакомые нам английские поля, леса, уютные маленькие деревушки, мир, не затронутый индустриализацией, давно утраченный для многих читателей, живущих в пыльных, шумных городах. Его обитатели занимаются выделкой кожи, выращивают цветы и заботятся о нуждах земли: “They went back to their ancient crafts, to the fitting of iron to the hooves of horses, to working upon leather, to tending flowers, to ministering to the rugged needs of Earth” («Покинув замок, они тотчас вернулись к своим ежедневным заботам и принялись, как прежде, прилаживать подковы к лошадиным копытам, выделывать кожи, растить цветы и исполнять другие дела, которых требовала от них земля»<sup>11</sup>) [Dunsany 1969, p. 1–2]. В двадцати пяти милях к востоку от Долины Эрл находится Эльфландия, передать красоту которой способны лишь самые искусные и вдохновенные поэты. Обычные жители Эрл, напротив, стараются смотреть в сторону Эльфландии как можно реже.

В романе Мерлиз «нормальный мир» — это мир бюргеров-материалистов: страна Доримар и ее столица Луд-Туманный, оживленный культурный и торговый центр (“social and commercial center” [Mirrlees, p. 1]), который в ходе революции пару столетий назад сверг ненадежного герцога Обри, слишком симпатизирующего Стране Фей, и заодно избавил поэзию и искусство «от трагического ощущения жизни» [Ibid, p. 12]. После революции жизнь потекла размеренно и рационально. Все, что имело отношение к Стране Фей, оказалось под запретом, и нет более страшного оскорбления, чем назвать кого-то “Son of a Fairy” [Ibid, p. 14].

Тем не менее Луд, как и Долина Эрл Дансейни, не лишен собственного очарования: “Lud-in-the-Mist had all the things that make

---

<sup>11</sup> Перевод В. Гришечкина.

an old town pleasant. It had an ancient Guild Hall, built of mellow golden bricks and covered with ivy and, when the sun shone on it, it looked like a rotten apricot; it had a harbour in which rode vessels with white and red and tawny sails. <...> It had old arches, framing delicate landscapes that one could walk into, and a picturesque old graveyard on the top of a hill” («В Луде-Туманном было все, что придает очарование старому городу. Здесь была Палата Гильдий, здание которой, выстроенное из золотистого кирпича и увитое плющом, в лучах яркого солнца походило на переспелый абрикос. Была гавань, где стояли корабли с парусами белыми, алыми и цвета охры. <...> Здесь были старинные арки, живописные улочки, удобные для прогулок, древнее кладбище на вершине холма»<sup>12</sup>) [Mirrlees, p. 1]. В городе также были открытые скверики с забавными барочными статуями умерших горожан, которые любили посещать «и птицы, и влюбленные, и насекомые, и дети» (“comic baroque statues of dead citizens held levees attended by birds and lovers and insects and children” [Ibid, p. 2]). Через подобное перечисление («и птицы, и влюбленные, и насекомые, и дети») мы видим, насколько тесно связан природный и человеческий мир. Более того, нам важен не столько сам факт, что Луд был «очаровательным городом», сколько причины этого очарования: “It had, indeed, more than its share of pleasant things; for, as we have seen, it had two rivers” [Ibid, p. 2]. Через Луд протекают две реки и, словно кровеносные сосуды, дают жизнь городу, причем одна из них, река Пестрая, берет начало в самой Стране Фей. Далее Мёрлиз выделяет отдельным абзацем еще одну причину очарования Луда и важную деталь городского пейзажа: “Also, it was plentifully planted with trees” («Кроме того, город был густо засажен деревьями») [Ibid, p. 2].

В романе Мёрлиз, как и в романе Дансейни, мир рукотворный и природный буквально перетекают друг в друга, и залогом их гармоничного сосуществования оказывается (так же, как и в раннесредневековых ирландских и валлийских текстах) устойчивая связь с потусторонним миром. Однако в обоих романах эта связь нарушается, и для того, чтобы восстановить ее, герой должен, преодолев ряд

---

<sup>12</sup> Перевод Т. Титовой.



испытаний, попасть в потусторонний мир. Интересно, что Мёрлиз и Дансейни берут за основу разные модели повествования.

Роман Мёрлиз скорее подчиняется структуре шекспировских комедий, которую выделил Фрай: действие начинается в «нормальном мире», затем герой (у Мёрлиз — мэр города Натаниэль Шантиклер) вынужден отправиться в «зеленый мир», чтобы найти своего сына и заодно восстановить космическое равновесие, после чего он возвращается в «нормальный мир».

Роман Дансейни больше следует модели средневековых романов о рыцарях короля Артура (в частности, можно вспомнить валлийский роман «Оуэн, или Хозяйка Фонтана»), где герой (в романе Дансейни — принц Альверик) сначала попадает в «зелёный мир» и даже женится на эльфийской принцессе Лиразель, но затем теряет доверие потустороннего мира (мир посюсторонний в этот момент погружается в зимнее оцепенение), и весь его дальнейший путь определен необходимостью вновь заслужить его расположение.

В романе Дансейни «зелёный мир» также напоминает прекрасный и вечный мир сидов, могущественных обитателей потустороннего мира в ирландской мифологии. Примечательно, что фамильный замок Дансейни находился именно в графстве Мит, где, согласно ирландской эпической традиции, располагалась Тара, королевский и сакральный центр острова, связывающий воедино два мира. Этот мифологический пласт сыграл важную роль в формировании дансейниевского «чувства места», понимания ДНК окружающего пространства. В предисловии Дансейни к сборнику стихов Фрэнсиса Ледвиджа, уроженца того же графства, именно Ирландия и Мит становятся «зелёным миром» в противоположность серому Лондону [Dunsany 1919, p. 8].

В романе Мёрлиз «зелёный мир» — скорее, мир мертвых, «поля левкоев» (“fields of gillyflowers”) [Mirrlees, p. 13], взаимодействие с которым так же необходимо для существования мира живых, как для Долины Эрл — близость Эльфдандии. Лиминальным локусом, связывающим два мира, становится кладбище на холме — “the Fields of Grammary” [Ibid, p. 8]. В среднеанглийском “gramarye” означало «грамматику» или «учение как таковое». В XIX веке (в частности,

у Вальтера Скотта, который питал к этому слову особую любовь) "gramarye" приобретает коннотации «оккультное знание», «магия», «некромантия» [Mitchell, p. 213–214]. "The Fields of Grammar" — это место постижения тайного знания, источником которого становится потусторонний мир. Если у Дансейни постижение тайного знания и соприкосновение с «зеленым миром» происходит через взаимодействие с окружающим пространством и миром природным — Дансейни эксплицитно эгоцентричен, — то у Мёрлиз мы обращаемся скорее к памяти языка (топонимы, поговорки, названия блюд и т. д.).

В финале романов Дансейни и Мёрлиз происходит синтез двух миров. Так, Натаниэль находит решение в саду под гермой, «получеловеком, полудеревом» [Mirtlees, p. 8], и осознает иллюзорность и взаимопроницаемость двух миров. У Дансейни границы Эльфландии в итоге расширяются и вбирают в себя Долину Эрл. Таким образом, в обоих романах через «зеленый мир» актуализируется память места и восстанавливается глубинная связь персонажей с пространством. Через синтез двух миров происходит магическое осмысление и ре-сакрализация пространства, а также окончательный поворот к эгоцентрической модели мира.

### **Источники**

*Dunsany L.* Introduction to Songs of the Fields // *Ledwidge F.* The Complete Poems of Francis Ledwidge. London : Herbert Jenkins Limited, 1919. P. 7–12.

*Dunsany L.* The King of Elfland's Daughter. New York : Ballantine Books, 1969. 260 p.

*Mirrlees H.* Lud-in-the-mist. London : Millenium, 2000. 292 p.

### **Исследования**

*Bate J.* The Song of the Earth. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 2000. 360 p.

*Frye N.* The Argument of Comedy // *Shakespeare's comedies: an anthology of modern criticism.* Harmondsworth : Penguin Book, 1967. P. 315–325.

*Mitchell J.* Scott, Chaucer, and Medieval Romance: A Study in Sir Walter Scott's Indebtedness to the Literature of the Middle Ages. University Press of Kentucky, 1987. 280 p.

*Siewers A. Eco-poetics and the Origins of English Literature // Environmental Criticism for the Twenty-First Century. New York, London : Routledge, 2011. P. 105–120.*

*Ушакова О. М. Ритуалы весны в поэмах «Париж» Хоуп Мерлиз и «Бесплодная земля» Т. С. Элиота // Литература двух Америк. 2022. № 13. С. 9–60.*

### **1.7. Мотив разрушения в романе Г. Белля «Бильярд в половине десятого» и романе Б. Шлинка «Ольга»**

Генрих Белль и Бернхард Шлинка — писатели, представляющие экзистенциальное направление немецкой литературы. Как и в случае с другими писателями-экзистенциалистами, ключевой темой их творчества является война. Именно с ней неразрывно связана сама история становления и развития данного направления, которое обращается к личному опыту отдельного человека, вовлеченного в катастрофические события глобального масштаба. После Первой мировой войны, когда экзистенциализм впервые заявляет о себе, в центре его внимания оказывается тотальное для первых послевоенных лет трагическое ощущение упадка и безысходности, вылившееся, кроме прочего, в острое чувство одиночества и заброшенности индивида перед лицом огромного, чуждого и враждебного к нему мира. После Второй мировой войны особую значимость обретает поиск причин развязанной Германией катастрофы, со всей остротой встает вопрос о личной ответственности каждого.

Генриха Белля и Бернхарда Шлинка разделяют годы, но, кажется, потребность в осмыслении военного и послевоенного опыта Германии у обоих была предопределена, поскольку война, так или иначе, отразилась на жизни и мироощущении каждого из них. Первому уже в юности выпала участь собственными глазами увидеть и оценить всю мощь государственной пропаганды, которая сумела заразить нацистской идеологией многих вроде бы порядочных людей из его окружения. Хотя сам будущий писатель не поддался массовому помешательству, не пополнил ряды сторонников

гитлеровского режима, он уже в 1939 году был вынужден отправиться на военную службу и, можно сказать, прошел всю войну, вернувшись в родную Германию лишь летом 1945 года. Б. Шлинк родился в 1944 году и в военных действиях, разумеется, не участвовал, но, как и всё «поколение детей», с юных лет чувствовал острую необходимость найти для случившегося объяснение, осознать его причины; в дальнейшем вопросы вины и ответственности обретают для него особую значимость еще и в силу его профессионального юридического самосознания.

В восприятии писателей-экзистенциалистов, черпавших свои идеи в философии М. Хайдеггера, К. Ясперса, А. Камю, Ж.-П. Сартра, испытание войной для отдельной личности оказалось той самой «пограничной ситуацией», когда человек совершает судьбоносный выбор между подлинным и неподлинным бытием. Напомним, в рамках философии экзистенциализма трагедия человеческого существования заключается прежде всего в том, что человек, неизбежно находящийся под влиянием извне, неосознанно становится жертвой навязываемых ему стереотипов и идеалов, отрекается от самого себя. Лишь в пограничной ситуации — при столкновении со смертью, болезнью или иными потрясениями — человек вдруг «прозревает», обнаруживает лживость («неподлинность») своего вполне благочестивого и якобы благополучного существования и открывает для себя собственную сущность, осознает свои глубинные потребности, часто идущие вразрез с общественным мнением и идеологической политикой государства.

Во многом именно ключевое для философии экзистенциализма противопоставление подлинного бытия неподлинному определяет интерес писателей-экзистенциалистов к отношениям человека и общества, которое неизбежно стремится подчинить личность себе, заставить жить по его правилам, превратить из субъекта в объект. «Возвышенное — асоциально», — заявлял Г. Белль в своих «Франкфуртских лекциях» [Böll 1968, S. 107], видя в социуме прямую угрозу тому, что составляет ценностную опору существования человека как личности, его духовно-нравственную силу и состоятельность. Сталкивая личность с окружающей средой, писатели-экзистенциалисты раскрывают проблему ее трагической уязвимости перед

лицом чужих ожиданий, общественного долга и пропагандируемых государством высоких идеалов и ценностей. Выбор в пользу подлинного бытия никому не дается легко и требует немалого мужества, но только он дает человеку возможность духовного спасения, сохранения и утверждения себя как личности.

Подлинное бытие в философии экзистенциализма, кроме прочего, подразумевает свободу — прежде всего, свободу выбора. Выбор, в свою очередь, каким бы он ни был, предполагает ответственность. Именно с этим связано большое значение, которое экзистенциалисты придают проблеме вины. Напомним, что после войны немецкая общественность отнюдь не была едина в этом вопросе: весьма многочисленны и категоричны были голоса тех, кто считал нелепым признавать за каждым немцем его долю ответственности в разразившейся мировой катастрофе и призывал скорее забыть о случившемся вместо того, чтобы «копаться» в позорном прошлом. Очень показательна в этом плане история М. Хайдеггера и К. Ясперса, в свое время имевших весьма близкие отношения. Первый так и не раскаялся в приспешничестве гитлеровскому режиму, а второй до конца жизни не мог простить себе недостаточно активное сопротивление ему. Г. Белль и другие писатели-экзистенциалисты были на стороне тех, кто видел путь к преодолению трагического прошлого не в забвении, но лишь в глубоком осмыслении, в том числе осмыслении каждым собственной роли в исторических событиях и, соответственно, в признании своих ошибок.

В творчестве Г. Белля мотив разрушения является одним из ведущих. Уместно вспомнить, что свой творческий путь он начинал представителем так называемой «литературы руин» (нем. „Trümmerliteratur“). «Мы писали о войне, о возвращении домой и о том, что мы видели на войне и застали по возвращении: о руинах...», — объяснял сам Г. Белль закрепившееся за течением название [Böll 2015]. Ко времени выхода романа «Бильярд в половине десятого» (1959), одного из самых значимых в творчестве писателя, «литература руин» как отдельное направление уже прекратила свое существование, но мотив разрушения получил в романе, пожалуй, наиболее глубокую и интересную разработку.

В центре внимания — подрыв Робертом Фемелем аббатства Святого Антония буквально в последние дни войны, когда в практическом отношении это было уже совершенно бессмысленно. Сам герой рассказывает о взрыве в начале романа так:

Но мой генерал был сумасшедший, он вызубрил на всю жизнь свои лекции о «секторе обстрела», вот я и обеспечивал ему этот сектор... мы взрывали все, что попадалось на нашем пути, под конец мы взорвали одно величественное сооружение, нечто грандиозное, целый комплекс гигантских, построенных на века зданий — собор, конюшни, монашеские кельи, административные постройки, усадьбу — целое аббатство; оно находилось как раз между двумя армиями — немецкой и американской, и я обеспечил немецкой армии сектор обстрела, который был ей совершенно ни к чему; стены падали к моим ногам, на скотных дворах ревела скотина, монахи проклинали нас, но ничто не могло меня остановить, я взорвал все аббатство Святого Антония в Киссатале, взорвал за три дня до окончания войны [Белль, с. 106–107].

Рассказ героя, спокойный, лишенный какого бы то ни было сожаления или раскаяния, кажется, выдает в нем настоящего варвара, но, постепенно узнавая детали его истории, читатель увидит героя в совершенно ином качестве.

Так, становится известно, что в молодые годы Роберт, рискуя жизнью, отказывается «принять причастие буйвола» и оказывается в рядах «агнцев», открыто выступивших против гитлеровского режима. Далее он какое-то время спасается за границей, а, вернувшись, вынужденно отправляется на войну в качестве подрывника.

Служба в рядах вермахта не меняет его идеалов. Режим, кровавый и безжалостный к человеку, но сокрушающийся о каждом разрушенном «древнеримском курятнике», вызывает у героя гнев и желание снести с лица земли как можно больше строений. Роберт словно бросает вызов «слезливым убийцам», которые без всякого сожаления несут смерть миллионам людей, но всей душой радуются о культурно-историческом наследии. Беспокойство о сохранности архитектурных памятников на фоне безразличия к человеческим жертвам оказывается в одном ряду с благопристойностью,

приличиями, честью, непосредственно увязываемыми в романе с лицемерием, цинизмом, неспособностью к настоящему сопереживанию. В восприятии героя взорванное аббатство — «памятник из праха и развалин тем, кто не представлял собой “культурно-исторической ценности”, тем, кого никто не щадил» [Белль, с. 266].

Кажется, Роберт готов разрушить этот циничный мир без остатка. «Всё это долой... Взорвать!» — только и слышно от него на совещаниях с бургомистром, и в деле обеспечения сектора обстрела герой не терпит никаких возражений. В стремлении Роберта «сеять прах и развалины» и конкретно в подрыве аббатства обнаруживает себя глубина его психологической травмы, из-за которой он, профессиональный строитель, превратился в отчаянного разрушителя.

Роман Б. Шлинка «Ольга» увидел свет в 2018 году. В центре внимания — отношения главной героини с возлюбленным Гербертом и сыном Айком. Обоих Ольге суждено потерять: первый, одурманенный широко пропагандируемыми идеями о германском величии, отправляется покорять Арктику и, будучи плохо подготовленным к этой рискованной экспедиции, погибает; второй, в молодые годы подававший надежды архитектор, также становится жертвой пропаганды и переходит на сторону национал-социалистов, что Ольга не может ни принять, ни понять.

Как и в иных произведениях писателя, исследователи находят в романе Б. Шлинка немало отсылок к другим немецким авторам, в числе которых упоминается и Г. Белль. Так, Г. Г. Ишимбаева, вписывая «Ольгу» в «мейнстрим немецкой литературы XX века», отмечает, что «наиболее отчетлива в этом смысле традиция, идущая от “Бильярда в половине десятого” Г. Белля» [Ишимбаева, с. 398]. Романы действительно многое сближает. В обоих трагический опыт большой страны показан сквозь призму частного опыта, причем война осмысливается с типичных для немецких экзистенциалистов позиций. «Герои, — пишет Г. Г. Ишимбаева, пересматривают свои жизни, ищут собственные просчеты, грехи и вину и делают осознанный выбор в пользу поступка, в котором самоутверждаются» [Там же, с. 399].

Для Ольги, героини романа Б. Шлинка, таким поступком становится решение о подрыве памятника Бисмарку. Именно в «железном

канцлере», создавшем культ германского величия, она видит главного виновника своей личной трагедии и трагедии всей страны:

Теперь у меня есть три динамитные шашки, а вместо бикфордова шнура я возьму шерстяную нитку и намочу её бензином. У меня есть всё, что нужно. Я взорву Бисмарка. С него всё началось. Ты считаешь, что он сделал хорошее дело, — нет, это неправда. Может быть, люди задумаются об этом, когда он будет взорван. Но может быть, никто и не заметит жалкую кучку обломков и мусора, которая от него останется [Шлинк, с. 250].

Для Ольги памятник Бисмарку становится «символическим воплощением опасного мифа» [Гущина, Чугунов, с. 32], в который уверовали несколько поколений немецкой молодежи, горячо приветствовавших и Первую, и Вторую мировые войны. История с подрывом памятника, на что справедливо обращают внимание некоторые исследователи, обнаруживает перекличку с эпизодом из «Бильярда в половине десятого», где Иоганна Фемель на одном из торжественных мероприятий стреляет в министра иностранных дел, видя в нем виновника гибели своего сына Отто и тысяч других одураченных фашистской идеологией молодых людей. Действительно, если рассматривать поступок Ольги как символическое убийство, то две эти ситуации друг другу очень близки. Однако мы хотели бы сравнить историю Ольги с историей другого героя беллевского романа — «разрушителя» Роберта.

Роберт Фемель и Ольга Ринке оказываются подрывниками. Первый — на протяжении всей своей службы в рядах вермахта, неизменно демонстрируя большое мастерство, вторая — лишь однажды, на склоне лет, не добившись желаемого результата, но получив серьезные увечья, стоившие ей в итоге жизни. Так или иначе, в обоих случаях разрушительные действия героев становятся воплощением силы их внутреннего протеста, их категоричности и непримиримости в оценке всей лживой, высокопарной идеологии, приведшей Германию к мировой катастрофе. И подрыв аббатства, и подрыв памятника — не акты варварства, как это видится с точки зрения общепринятых норм и как представляется читателю вначале,



но своеобразные акты мести за искалеченные судьбы миллионов людей. В обоих подрывах находит воплощение личная трагедия двух героев, которые не только потеряли близких людей, но и глубоко небезразличны к лицемерию, несправедливости, фальши и всем тем насажденным ложным приоритетам, что стали причиной больших бед. Сильнейшее потрясение Роберта и Ольги, их гнев и отчаяние становятся тем более зримы, что стремление к разрушению, кажется, противоречит самой их природе, является для обоих чем-то сущностно чуждым. Так, свое последнее письмо Герберту Ольга, уже принявшая решение о подрыве памятника, завершает следующими строками:

А ты ведь и не думал, что я способна воровать динамит и взрывать памятники? По-твоему, я иду на безумную авантюру? Ты рад, что я затеяла безумное дело и теперь ты не один такой? [Шлинк, с. 250]

Действительно, *«безумное дело»* — это нечто, что плохо увязывается с образом Ольги, какой предстает она на протяжении всего романа. Во-первых, ей как человеку вдумчивому, глубоко мыслящему, пусть и весьма эмоциональному, отнюдь не свойственны всякие *безумства*; во-вторых, *дело* — также не совсем ее стихия, поскольку она видится в большей степени человеком мысли и чувства, а не действия. Как верно замечает о решении Ольги Т. М. Гордеенок, она, «наверное, впервые в жизни переносит интенсивную работу мысли в деятельностьную плоскость» [Гордеенок, с. 14].

Конечно, нельзя сказать, что Ольга предстает совсем пассивной и бездеятельной. Она неоднократно проявляет самостоятельность и упорство, а также весьма успешно ведет профессиональную и даже общественную деятельность (например, состоит в нескольких учительских профсоюзах). Однако на фоне активности Герберта, воодушевленно спешащего совершать великие дела, ее активность кажется весьма ограниченной и житейской. Это противопоставление двух влюбленных угадывается уже в начале романа при описании первых лет их жизни:

Став постарше, девочка по-прежнему любила стоять где-нибудь и смотреть по сторонам. Не потому, что ножки плохо ее слушались, — ходила она хорошо и уверенно. Но ей хотелось видеть и понимать, что и как делается вокруг [Шлинк, с. 8].

Едва встав на ножки, он, малыш, устремился куда-то идти. Ему не нравилось ходить, это было слишком медленно, один шаг, потом другой. Не успев поставить одну ногу, он уже спешил сделать следующий шаг и падал. Он вставал, делал шаг и еще один, но так медленно он не мог и опять торопился со следующим шагом, толком не сделав первого, и опять падал [Там же, с. 14].

В дальнейшем это желание «видеть и понимать» также останется при Ольге, в то время как Герберт, извечно нетерпеливый и возбужденный, так и не обретет привычки всматриваться в суть вещей и принимать решения обдуманно. Это — беда его и целого поколения немецких мужчин, которые, как видится Ольге, «ослепленные идеями об избранности и особой миссии Германии, не стремились к самостоятельности мысли, основательности знаний, но, усвоив набор вырванных из контекста мыслей Ницше о сверхчеловеке, мечтали о бестиальности, о превосходстве над другими» [Шарыпина, с. 71].

Традиционно ассоциируя войну с мужским началом, Б. Шлинк при всей внутренней силе и стойкости Ольги наделяет ее образ типично женскими чертами, которые лишь подчеркивают, насколько чужда ей идеология войны и всего, что с ней связано. Ольга кажется созданной для того, чтобы быть верной женой, заботливой матерью, хранительницей домашнего очага. Разрушение памятника Бисмарку, которое героиня без особого успеха попытается совершить в конце жизни, явно противоречит ее женской сущности и, как и в случае с Робертом, ее профессии, поскольку учитель, пусть иначе, чем архитектор, но тоже творит и созидает. И в этом с особой ясностью обнаруживается трагизм ее судьбы и ужас войны: та, которая в силу своей природы должна была хранить и оберегать, превращается в разрушительницу.

Итак, и подрыв аббатства в романе Г. Белля, и подрыв памятника Бисмарку в романе Б. Шлинка, не имеющие оправдания с точки

зрения норм социальной морали, в рамках типичного для писателей-экзистенциалистов противопоставления личности и общества такое оправдание себе всё-таки находят. Действия героев, заслуживающие общественного осуждения и порицания, становятся для них единственной возможностью духовного спасения. Совершив свой выбор, они сохраняют верность себе и своим идеалам, являющимся поистине гуманистическими, поскольку в качестве наивысшей ценности предполагают человека и его жизнь.

### **Источники**

*Белль Г.* Бильярд в половине десятого. М. : Изд-во АСТ, 2018. 480 с.

*Шлинк Б.* Ольга. СПб. : Издательство Азбука, 2021. 256 с.

*Böll H.* Bekenntnis zur Trümmerliteratur // Der Zaunkönig. 2015. No. 3. URL: [https://www.eric-mitterer.org/dokumente/ZK\\_2015-3/boell\\_truemmerliteratur\\_2015-3.pdf](https://www.eric-mitterer.org/dokumente/ZK_2015-3/boell_truemmerliteratur_2015-3.pdf) (дата обращения: 31.05.2025).

*Böll H.* Frankfurter Vorlesungen. München : DTV, 1968. 136 s.

### **Исследования**

*Гордеёнок Т. М.* Жанровые и повествовательные особенности романа Б. Шлинка «Ольга» // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А. Гуманитарные науки. 2024. № 2 (70). С. 12–15.

*Гуцина А. И., Чугунов Д. А.* Бернхард Шлинк и судьбы Германии : монография. Воронеж : НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2024. 162 с.

*Ишимбаева Г. Г.* Интертекстуальность художественного мира романа Бернхарда Шлинка *Ольга* // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. 2023. Т. 20. С. 388–404.

*Шарытина Т. А.* Визуализация исторической памяти в романе Б. Шлинка «Ольга» // Национальные коды в европейской литературе XIX–XXI вв. Литературный канон в контексте межкультурной коммуникации : коллективная монография. Нижний Новгород : Изд-во Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского, 2020. С. 68–77.

## Раздел 2

# ИНОКУЛЬТУРНЫЕ ТЕКСТЫ В ПРОСТРАНСТВЕ ДИАЛОГА: РЕЦЕПЦИЯ И КОНТЕКСТЫ

### 2.1. Историко-литературный контекст романа Лао Шэ «Записки о Кошачьем городе»

«Никто не поверил бы в последние годы девятнадцатого столетия, что за всем происходящим на Земле зорко и внимательно следят существа более развитые, чем человек, хотя такие же смертные, как и он; что в то время, как люди занимались своими делами, их исследовали и изучали, может быть, так же тщательно, как человек в микроскоп изучает эфемерных тварей, кишачих и размножающихся в капле воды» [Уэллс, с. 337], — именно так начинается знаменитый роман Г. Уэллса «Война миров». Речь в этом отрывке идет, разумеется, о Марсе. Сегодня мы можем с уверенностью констатировать, что образ этой планеты занимает одно из самых важных мест в мировой литературе. После книги Камиля Фламмарiona именно с Марсом были связаны многие страхи и надежды человечества. С одной стороны, оттуда, как в романе Г. Уэллса, ожидали вторжения чудовищных существ, готовых поработить Землю. С другой — с Марсом была связана и надежда на общение с дружественной цивилизацией, похожей на человеческую. А. Толстой писал в своём романе «Аэлита»: «Марс и Земля — два крошечные шарика, кружащиеся рядом. Одни законы для нас и для них. Во вселенной носится пыль жизни. Одни и те же споры оседают на Марс и на Землю, на все мириады остывающих звезд. Повсюду возникает жизнь, и над жизнью всюду царствует человекоподобный: нельзя создать животное, более совершенное, чем человек» [Толстой, с. 18]. Как видим, мотивный комплекс, сопутствующий образу Марса, оказывается достаточно сложным. Особое осмысление этого образа

дано и в романе китайского писателя Лао Шэ «Записки о Кошачьем городе», своеобразие которого мы попытаемся рассмотреть ниже.

Лао Шэ родился в 1899 году. Его настоящее имя — Шу Цинчунь, второе имя — Шу Шэюй [Современная литература Китая, с. 105]. По происхождению он был маньчжуром, однако отец его погиб, когда будущему писателю не исполнилось и двух лет. Семья жила достаточно скромно, но мать дала Лао Шэ достаточно хорошее образование. Его молодость пришлась на трудный период в истории Китая. Синхайская революция свергла маньчжурскую династию Цин, в стране установилась власть Гоминьдана. Назревали перемены. Китай становился более открытым по отношению к окружающему миру, и многие молодые люди, в том числе и Лао Шэ, могли получить образование по западному образцу. Но многие проблемы буржуазной республикой решены не были. По-прежнему существовало и даже углублялось социальное неравенство, подавлялось свободомыслие. Эта атмосфера во многом и определила своеобразие художественной манеры Лао Шэ. В 1922 году он уезжает в Англию для преподавания китайского языка и именно тогда обращается к творческой деятельности. По-видимому, модель английского социально-психологического романа оказала на него существенное влияние: неслучайно в качестве своих любимых писателей он называет Ч. Диккенса и У. Теккерея. Нельзя забывать и о влиянии русской литературы — Л. Толстого, А. Чехова, Ф. Достоевского и И. Тургенева, — что было характерно для всей китайской интеллигенции первых десятилетий XX века. В 1929 году Лао Шэ возвращается на родину. Тогда же он создает свои главные романы, принесшие ему национальное, а позже и мировое признание: «Двое Ма» (1929), «Развод» (1933), «История небесного дара» (1934), «Рикша» (1936). В критике этот период творчества Лао Шэ назван «шаньдунским» [Современная литература Китая, с. 108]. Тогда же появились и «Записки о Кошачьем городе» (1932).

Творчество Лао Шэ во многом имеет социальную направленность. В романах и рассказах 1920–30-х годов он в реалистическом ключе пытается художественно осмыслить и воплотить быт и нравы китайского общества. Как отмечают исследователи, «Лао Шэ писал исключительно об отношениях человека и города — подобных

авторов в истории современной литературы Китая было очень мало. В своих многочисленных произведениях Лао Шэ создал широкую панораму городской жизни, которая охватила практически все сферы жизни городского населения и продемонстрировала буквально энциклопедические познания автора о жизни этого социального слоя» [Цань Лицунь, с. 292]. Однако его метод выходит за рамки простого бытописания: «В отличие от большинства произведений 20–30-х годов, в которых реальная жизнь анализировалась с классовых позиций, Лао Шэ всегда делил действительность на отдельные элементы, исходя из культуры, его интересовала судьба человека в рамках определенного культурного кода, а также то, как моральные установки, отношения между людьми, образ жизни, диктуемый городом, духовная жизнь трансформируются под влиянием культуры, а точнее, тех ограничений, которые она накладывает» [Там же]. Собственно, подобный ракурс изображения действительности мы и находим в романе «Записки о Кошачьем городе».

Главный герой романа, от лица которого ведется повествование, в результате крушения попадает на Марс: «Межпланетный корабль разбился. От моего старого школьного товарища, который больше полумесяца правил этим кораблем, осталось лишь нечто бесформенное. А я, видимо, жив. Как случилось, что я не погиб? Может быть, это знают волшебники, но не я» [Лао Шэ, с. 187]. Границы происходящего оказываются нарочито размыты. По сюжету все события происходят на Марсе, но герой постоянно вспоминает свой родной Китай так, словно он находится почти рядом: «Воздух был серым, но не от пыли, так как я видел все далеко вокруг. Солнечные лучи словно растворялись во мгле, делая ее чуть светлее и придавая ей серебристо-пепельный оттенок. Это было похоже на летнюю жару в Северном Китае, когда по небу плывут сухие серые облака, но здесь воздух был еще мрачнее, тяжелее, унылее и словно прилипал к лицу» [Там же, с. 188]; «Тут я заплакал — не от страха, а от тоски по родине. Светлый, великий Китай, где нет ни жестокостей, ни пыток, ни коршунов, поедающих мертвых, — наверное, я уже никогда не вернусь на твою райскую землю и не смогу больше вкусить справедливой человеческой жизни! Даже если я выживу на Марсе» [Там же, с. 191]; «Слово “свобода” в кошачьем языке

не совпадает по своему значению с аналогичным китайским словом. Люди-кошки называют свободой насилие над другими, отказ от совместной деятельности, произвол...» [Лао Шэ, с. 202]. Ироничное звучание этих слов, думается, очевидно.

На Марсе его окружают люди с кошачьими головами: «У него было длинное тонкое туловище и короткие конечности с короткими пальцами (не удивительно, что люди-кошки быстро бегают, но медленно работают; я вспомнил, как долго они связывали меня). Шея нормальная, но очень подвижная: голова могла поворачиваться почти за спину. Лицо большое, глаза круглые, очень низко посаженные, над ними широкий лоб, поросший такой же короткой шерстью, что и макушка. Нос и рот слиты вместе, но не так красиво, как у кошки, а грубо, как у свиньи. Уши маленькие и торчат очень высоко. Туловище округлое, покрыто тонкой и блестящей шерстью серого цвета, который издали отливает зеленым, словно птичье оперение. На животе восемь черных точек-сосков. Каково внутреннее строение людей-кошек, я не знаю до сих пор» [Там же, с. 200]. Они берут главного героя в плен, но затем он получает особый статус «иностранца» и начинает изучать законы общества, в которое занесла его судьба.

Особое место в кошачьей цивилизации занимают «дурман деревьев», на которых, собственно, это цивилизация и держится, и которые были подарены народу иностранцами; «Дурманные листья являются самой изысканной пищей людей-кошек, а это, в свою очередь, тесно связано с историей дурманных листьев. Вытащив для доказательства несколько исторических скрижалей (вместо книг у людей-кошек потребляются каменные плиты длиной в два аршина и толщиной в полвершка, на каждой из которых вырезано десятка полтора очень сложных знаков), он сказал, что пятьсот лет назад они еще кормились земледелием и дурманные листья завез в Кошачье государство какой-то иностранец. Сначала их могли есть только высокопоставленные лица, а потом листьев стали ввозить больше и к ним пристрастились все. Не прошло и пятидесяти лет, как граждане, не употреблявшие их, стали исключением. Есть дурманные листья очень приятно и выгодно, после них разыгрывается воображение, но руки и ноги перестают двигаться» [Там же, с. 201].

Уже в этом описании проявляется многослойность образной системы романа. Лао Шэ прежде всего обыгрывает пристрастие кошачьих к определенным видам растений, но за этим возникают и более глубинные смыслы, отсылающие к истории Китая: к опиумным войнам, которые разразились в стране в XIX веке. Таких отсылок в романе очень много: например, разрушение конфуцианских заповедей почитания старших (борьба между Большим Скорпионом и Скорпионом Маленьким), действие гоминдановского правительства, перенесшего столицу из Пекина в Нанкин, отмирание системы экзаменов, тормозящих живое развитие страны, униженное положение женщин (образы Посланицы и Дурман, которая кончает жизнь самоубийством), в конце концов, гибель цивилизации от действий пришельцев — карликового народа, названного в русском переводе «лилипутами» [Лао Шэ, с. 294]. Здесь писатель явно вспоминает китайско-японскую войну 1894–1895 гг., но одновременно выступает пророком катастрофической войны 1937 года.

Казалось бы, перед нами аллегорически зашифрованные реалии китайской жизни конца XIX — начала XX века. Как справедливо отмечает А. Родинов, «критика писателя охватывает широчайший спектр вопросов: здесь развал экономики и системы образования, корыстность политиков, капитулянтство и недееспособность правительства, расслоение и дезорганизация общества, трусость армии и одурманивание народа завезенным из-за рубежа наркотиком, некритичное заимствование всего иностранного и колонизация страны иностранными державами» [Родинов, с. 92]. В этом плане жанр романа можно определить как сатирический, обличающий устои современного Лао Шэ общества. Однако значение этого произведения гораздо шире. В воплощении своего образа мира Лао Шэ опирается на систему культурных кодов не только восточной, но и западной художественной философии, что действительно расширяет смысл его произведения до масштаба общемировой антиутопии.

Прежде всего следует отметить, что сюжет существования иных государств на других планетах был не столь распространен в китайской культуре. Небесные миры представлялись воплощением духов. Был такой дух и у Марса: его имя — Се-Тяньцзунь. Это бог планеты Хо-Син, то есть того же Марса [Свистунова, с. 429]. Между тем



в западной традиции «география» небесного мира была достаточно разработанной: можно привести название известного романа Сирано де Бержерака «Иной свет, или Государства и империи Луны». Интересно, что видение инопланетных жителей у французского и китайского писателей оказывается практически одинаковым: «Судьба действительно исполнила мое желание, и, пройдя четверть мили, я увидел перед собой двух больших и сильных зверей. Один из них остановился передо мной, другой с необыкновенной легкостью убежал по направлению к своему жилищу, по крайней мере, я так предположил, ибо некоторое время спустя он вернулся в сопровождении более чем семи или восьми сотен подобных же зверей, которые и окружили меня. Когда я мог их разглядеть поближе, я увидел, что они похожи на нас как лицом, так и сложением, и ростом» [Сирано де Бержерак, с. 248].

Не менее сильно и влияние Дж. Свифта. Сцена пленения героя в начале романа напоминает аналогичную сцену из «Приключений Гулливера», и свифтовский код ярко прослеживается на протяжении всего романа. Так, перебранка ученых в Кошачьем городе явно напоминает диспут в академии Лапуты из третьей части свифтовского романа. Академия в романе Свифта описана следующим образом: «Там же я увидел другого ученого, занимавшегося пережиганием льда в порох. Он показал мне написанное им исследование о ковкости пламени, которое он собирался опубликовать. Там был также весьма изобретательный архитектор, придумавший новый способ постройки домов, начиная с крыши и кончая фундаментом. Он оправдывал мне этот способ ссылкой на приемы двух мудрых насекомых — пчелы и паука. Там же был астроном, затеявший поместить солнечные часы на большой флюгер ратуши, выверив годовые и суточные движения земли и солнца так, чтобы они соответствовали и согласовались со всеми случайными переменами направления ветра» [Свифт, с. 291–292]. А вот диалог из романа Лао Шэ: «— Наш род уже три поколения изучает астрономию. Астрономию! А вы кто такие?! Заморские астрономы используют множество всяких приборов, подзорных труб, а мы уже три поколения наблюдаем звезды простым глазом — вот где настоящие способности! Мы изучаем влияние звезд на человеческую судьбу,

на счастье и несчастье — разве иностранцы понимают что-нибудь в этом? — Я первый ученый во всем Кошачьем государстве, — изрек другой, бросив вокруг победоносный взгляд. — Что такое астрономия? Чистейшая ерунда. Ученость начинается с писем, и это единственная наука. Я тридцать лет изучал письма. Кто посмеет не признать меня первым ученым?!» [Лао Шэ, с. 257].

Кроме того, влияние западных культурных кодов, возможно, прослеживается и в представлении образов национальной истории и культуры через образы животного царства. Ближайшей параллелью будет роман Анатоля Франса «Остров пингвинов» (1908), в котором, изображая цивилизацию этих птиц, писатель раскрывает свое пессимистическое видение истории Франции, которая, как и кошачья цивилизация у Лао Шэ, гибнет под тяжестью своих пороков. Сама тональность романа Лао Шэ, сочетающая в себе и забавное, и серьезное, явно отсылает к интеллектуальной антиутопии Анатоля Франса.

Однако есть и более точные параллели. Как можно понять из сюжета, в качестве главных героев своего романа Лао Шэ выбирает кошек, образ которых занимает в китайской мифологии не столь важное место, по сравнению, скажем с лисами. Образы кошек очерчены очень резко: это дьявольские существа, гибкие, меняющие свой цвет. В этом можно увидеть очень интересную перекличку с новеллой японского писателя Акутагавы Рюносукэ «В стране водяных» (1927). О непосредственном влиянии этого произведения на роман Лао Шэ говорить достаточно трудно, скорее, здесь будет иметь место типологическая близость.

Водяные (в японской мифологии — каппа), так же, как и кошки из произведения китайского писателя, образуют свою цивилизацию, гротескно отражающую законы земного мира. И в том, и в другом случае при описании героев используется практически одна и та же цветовая гамма. Кошки в романе Лао Шэ покрыты «блестящей шерстью серого цвета, который издали отликает зеленым» [Там же, с. 200], и кожа водяных в новелле Акутагавы отсвечивает тем же оттенком: «Когда животное находится в траве, кожа его становится под цвет травы изумрудно-зеленой» [Акутагава, с. 549]. Каппа также обладают дьявольской гибкостью и зловеще отталкивающим

обликом: «Голова капп покрыта короткой шерстью, а пальцы на ногах соединены плавательными перепонками» [Акутагава, с. 549].

Смысловые пересечения не ограничиваются сходством внешних деталей. Важно, что оба мира — и мир кошек, и мир водяных — устроены практически одинаково. Их сближают, во-первых, отношение к наготе, за которым скрывается примат животного начала. В романе Лао Шэ говорится: «Ещё никогда мне не встречалось войско без знамени, без оружия, без лошадей, без формы — одни голые люди-кошки, близкие к сумасшествию, отчаянно вопящие и мчащиеся по горячему песку» [Лао Шэ, с. 287]. В новелле Акутагавы: «Между прочим, у капп имеется, по-видимому, изрядный слой подкожного жира: несмотря на сравнительно низкую среднюю температуру в их подземной стране (около пятидесяти градусов по Фаренгейту), они не знают одежды. Да, любой каппа может носить очки, таскать с собой портсигар, иметь кошелек. Но отсутствие карманов не причиняет каппам особых неудобств, ибо каппа, как самка кенгуру, имеет на животе своем сумку, куда он может складывать всевозможные предметы» [Акутагава, с. 549]. Во-вторых, в обоих мирах торжествует социальное неравенство, доведенное до своего предела. В романе Лао Шэ Большой Скорпион является абсолютным хозяином жизни своих слуг: «Говорят, что во время сбора дурманного листа помещик должен убить по крайней мере одного солдата и закопать его под деревом, чтобы обеспечить себе на следующий год богатый урожай» [Лао Шэ, с. 287]. В мире водяных все происходит более технологично. Безработных там не просто убивают, но съедают, чтобы пополнить запасы мясной пищи: «Всех этих уволенных рабочих умерщвляют, и их мясо идет в пищу. Вот, поглядите газету. Видите? В этом месяце было уволено шестьдесят четыре тысячи восемьсот шестьдесят девять рабочих, и точно в соответствии с этим понизились цены на мясо... А что им остается делать? На то и существует закон об убое рабочих» [Акутагава, с. 549]. Наконец, третий ряд мотивов связан с женскими образами, которые и у китайского, и у японского писателя воплощают тему бездуховной любви. Но если в новелле Акутагава эти образы очерчены более агрессивно (неслучайно используется определение

«самка»)), то в романе Лао Шэ они все-таки приобретают жертвенный характер.

И Акутагаву, и Лао Шэ сближает сама художественная стратегия гротескного заострения пороков общества. И тот, и другой создают образ перевернутого мира, в котором пошатнулись старые устои, а новые еще не созданы. Именно эти процессы, происходившие в первой половине XX века в странах Дальнего Востока, а учитывая и европейский контекст, — во всем мире в промежутке между двумя войнами, привели к созданию таких кризисных антиутопических форм. В Китае этот процесс проходил, как мы видим, наиболее болезненно. Разрыв произошел не только между прошлым и настоящим, но и между Западом и Востоком, а его преодоление затянулось на многие годы. Свидетельством тому становится судьба самого писателя, трагически погибшего в годы культурной революции в 1966 году.

### **Источники**

*Акутагава Р.* В стране водяных // Акутагава Р. Новеллы. М. : Художественная литература, 1974. С. 545–584.

*Лао Шэ.* Записки о Кошачьем городе // Лао Шэ. Избранное. Сборник. М. : Радуга, 1982. С. 183–297.

*Свифт Дж.* Сказка бочки. Путешествия Гулливера. М. : Художественная литература, 1976. 430 с.

*Сирано де Бержерак.* Государства луны // Утопический роман XVI–XVII веков. М. : Художественная литература, 1971. С. 227–309.

*Толстой А.* Аэлита. М. : АСТ, 2023. 288 с.

*Уэллс Г.* Война миров // Уэллс Г. Машина Времени. Остров доктора Моро. Человек-невидимка. Война миров. М. : Художественная литература, 1973. С. 337–471.

### **Исследования**

*Свистунова Н. П.* Се-Тянь цзун // Мифы народов мира. Т. 2. М. : Рос. Энциклопедия, 1997.

Современная литература Китая / автор-сост. Ю. Г. Лемешко. Благовещенск : Изд-во АмГУ, 2012. 324 с.

*Цянь Лицунь, Вэнь Жуминь, У Фухуэй.* Три десятилетия современной китайской литературы (1917–1949). М. : Наука — Вост. лит., 2024. 778 с.

*Родионов А. Лао Шэ и проблема национального характера в китайской литературе XX века.* СПб. : Роза мира, 2006. 263 с.

## **2.2. История трагедии Розенбергов через преломление Э. Л. Доктороу**

Уже при жизни американский писатель русско-еврейского происхождения Эдгар Лоренс Доктороу приобрел мировую известность: его наиболее значимые романы были переведены на разные языки, а сам он удостоен многочисленных литературных премий. Президент Обама назвал его одним из самых великих американских писателей. Произведения Доктороу отражают ключевые этапы американской истории XX века с точки зрения либеральных позиций, за что он приобрел статус американского «левака», хотя сам писатель предпочитал не комментировать подобные определения своих взглядов.

Его имя особенно значимо для белорусской аудитории: мать писателя Роза Левина эмигрировала в США из Минской губернии Российской империи и вместе с отцом Давидом Докторовым, выходцем из Одессы, получившим в США имя Доктороу, разделяла левые взгляды, унаследовав их от деда, верившего в социалистические идеалы. Они были весьма популярны в среде российских евреев, сталкивавшихся с различными формами дискриминации и унижения и вынужденных жить в т. н. «поясе оседлости», проходившем по территории Беларуси. Неслучайно именно российский еврей Авром (Абрам Сафранович) Каган (Abraham Cahan, 1860–1951) родом из белорусского местечка Сморгонь, эмигрировавший в США из-за политических репрессий, становится редактором первой социал-демократической газеты «Вперед» на идише, ставшей под его руководством крупнейшей газетой американской еврейской общины. Семья Доктороу принадлежала к кругу мелкой интеллигенции: отец торговал музыкальными инструментами, мать могла стать прекрасной пианисткой, а чтение было важным времяпрепровождением для

всех. Имя мальчик получил в честь Эдгара Аллана По, которым, наряду с Л. Н. Толстым, зачитывался отец.

До сих пор продолжается спор о том, является ли он автором исторических романов или может быть отнесен к какой-то другой жанровой группе писателей. У. Ф. Бевилакуа, например, считает роман «Книга Даниила» «его наиболее сложным и совершенным экспериментом»<sup>13</sup> в жанре исторического романа [Bevilacqua, p. 53]. Историческими по сути являются и другие его романы, например, «Рэгтайм». Для понимания произведений и в целом концепции истории писателя опора на исторические события и связь с действительностью имеют важнейшее значение, но при этом очевидно, насколько его творчество было политически мотивированным. М. Токарчук, лично общавшаяся с писателем, подчёркивает: «Жизнь Доктору, как и его проза, была отмечена поисками справедливости и личным сочувствием угнетенным» [Токарчук]. Однако сам он возражал п р о т и в отнесения себя к авторам политических романов, хотя практически в каждом из произведений писателя существуют явные политические коннотации, соотнесенные с соответствующей эпохой (начало XX века в «Рэгтайме», Гражданская война в США в «Марше», события 1940–60-х гг. в «Книге Даниила» и т. д.). В некрологе на смерть Доктору Эрик Хомбергер цитирует его слова: «Я исхожу из того, что язык политики не может вместить всю сложность художественной литературы, которая как способ мышления является интуитивной, метафизической, мифической» [Homberger]. Скорее, это был писатель, экспериментирующий с жанрами, ищущий сочетание различных жанровых элементов в одном произведении, благодаря чему исследователи называют его «многожанровым художником», «исследователем жанров» [In the Vernacular, p. 4]. Российская исследовательница Н. Н. Карлина основным в его творчестве считает «игровое начало, которое сочетается с пристальным интересом к истории» [Карлина, с. 18], и не дает каких-то четких определений.

В силу общественно-политических событий, свидетелем которых Доктору довелось быть, размышлений над прошлым своих предков,

---

<sup>13</sup> Здесь и далее перевод с англ. автора. — Ю. С.

а также изучения творчества писателей-современников, в первую очередь Филипа Рота, он вырабатывает свой взгляд на историю, обогащая историческую правду художественным вымыслом. Он не пытается реконструировать историю или дать ей оценку через вымышленные ситуации. Для него факт и вымысел равноценны. По его собственному признанию, «предположение о взаимопроникновении факта и вымысла — это именно то, чем занимаются все: юристы, социологи, полицейские. Так почему отказывать в этом романистам?» [Цит. по: Bradbury, p. 203].

Как правило, писатель не стремится дать комментарий к описываемым событиям. Как автор он стремится максимально отстраниться от повествования, которое в большинстве его произведений приобретает характер мозаики за счет временных и пространственных сдвигов, флешбэков, реминисценций, сновидений и т. п. на фоне большого временного и географического отрезка. Писатель обычно окрашивает повествование авторской иронией, благодаря чему мозаика создает стереоскопическую картину Америки. Для Доктору важно вызвать у читателя нужные аналогии и ассоциации, которые заставили бы увидеть актуальность поднимаемых им проблем. В романе «Книга Даниила», вышедшем на пике Движения за гражданские права в 1971 г., он рисует становление вымышленного главного героя романа Даниэла Исааксона-Левина и его сестры, понимая, что читатель обязательно узнает в повествовании трагическую историю Этель и Джулиуса Розенбергов, обвиненных в передаче секрета атомной бомбы Советскому Союзу и отправленных на электрический стул.

Потомки русских эмигрантов-евреев, убежденные коммунисты, Розенберги стали жертвами антикоммунистической истерии, характерной для эпохи маккартизма с ее «охотой на ведьм». Их внучка Айви Мейерпол, снявшая фильм «Наследница казни», говорит, что ее дед и бабушка «верили в то, что общество может быть устроено лучше, и это лучшее устройство определялось как “социализм”, “рай для рабочих”. В такое верили не только коммунисты, но многие на Западе» [Лемхин]. Таким раем для них виделся СССР, чем и объясняется их участие в сети советской разведки.

После вынесения приговора с просьбой об помиловании к президенту США обратились многие политики, деятели культуры, ученые: папа Пий XII, Шарль де Голль, Рокуэлл Кент, Поль Робсон, Томас Манн, Жан-Поль Сартр, Пабло Пикассо, Альберт Эйнштейн. В их поддержку устраивались многотысячные митинги в США, Париже, Лондоне, Москве. Особо отмечалось отсутствие доказательств вовлеченности в шпионскую деятельность Этель Розенберг, которая, как и ее муж, отказалась признавать свою вину и не назвала ни одного имени в обмен на жизнь, достойно приняв свою участь. Обвинение опиралось на показания брата Этель Дэвида Грингласса, служившего механиком в ядерном центре Лос Аламос, который несколько десятилетий спустя признался, что оговорил сестру ради спасения собственной жены, действительно участвовавшей в шпионской сети и указавшей на Этель: «Что мне было делать? Назвать жену лгуньей? Моя жена для меня важнее сестры. И она была матерью моих детей» [Jordison]. Президент Эйзенхауэр подписал смертный приговор. Казнь Розенбергов стала кульминацией эпохи маккартизма. Их сыновья были отданы в приемную семью Мейерполов, которые воспитали десятилетнего Майкла и шестилетнего Роберта. Много лет спустя сыновья Розенбергов просили президента Обаму реабилитировать мать, но ответа на обращение не получили. Советская пропаганда изображала их как мучеников, ставших жертвой антикоммунистической истерии, в то время как американские СМИ делали упор на их предательстве интересов США.

Истории супругов Розенберг посвящены многие произведения искусства и литературы: романы Даниила Гранина «Бегство в Россию», Роберта Кувера «Публичное сожжение» и Сэма Робертса «Брат», пьеса Леона Кручковского «Юлиус и Этель», эпизод пьесы Тони Кушнера «Ангелы в Америке», фильм Сиднея Люмета «Даниэль», книга журналистки Роды Миллер де Сильва «В чем преступление Розенбергов?», песня Боба Дилана «Юлиус и Этель» (1983), в которой он называет их «жертвенными агнцами на маркетплейсе» (sacrificial lambs in the marketplace sold) и горестно завершает:

«Люди смотрят на них с презрением и сомнением,  
Но они любили друг друга до момента смерти»



(People look at them with contempt and doubt  
But they love each other right up to the time they checked out) [Dylan].

Поэт сомневается в их виновности и особо обращает внимание на то, что, отказавшись признать вину в обмен на жизнь, в последние часы своей жизни они черпали силы в любви друг к другу.

Основываясь на реальных обстоятельствах, Доктору создает вымышленную историю детей Исааксонов, прослеживая, каким образом формировались их взгляды, отношение к родной стране, политическое мировоззрение, вовлеченность или невовлеченность в общественную деятельность, связывая мракобесие 1950-х гг. с событиями 1960-х гг., отмеченными обострением противоречий в американском обществе и всплеском насилия. Он принципиально не проводит границу между художественной и документальной литературой: «Нет ни художественной литературы, ни документальной прозы, как мы обычно понимаем это различие: есть только нарратив» [Doctorow 1983, p. 26]. Он убежден: «Книги — это акты созидания. Это не то, из какого материала ты исходишь, а важно то, как ты им пользуешься» [Doctorow 1991, p. 20]. Это вызывает сложности в определении жанра романа, где есть элементы и романа воспитания, и исторического романа, и политического. Аарон Дероза называет роман «историографической метафикциональной историей о процессе Розенбергов 1951 года и их последующей казни в 1953» [Derosa, p. 468]. Т. Саввас и К. Коффман отмечают, что «задачей Доктору было использовать прием внедрения в роман “реального”, а затем при помощи метафикциональных средств бросить вызов тому, как мы конструируем наше понятие “реального”. Именно через такие метафикциональные допущения нарратив может быть в определенном смысле реабилитирован» [Savvas & Coffman, p. 198]. Об этом же говорит и С. М. Маранди, отмечая, что «Доктору использует комплексующих нарраторов, которые одержимы поиском правды через рассказ об историях в их прошлой жизни и одновременно через свое письмо. Поскольку оба случая требуют конструирования от имени обязательно предвзятого и субъективного спикера / нарратора, метароман работает на мысль Доктору о невозможности отделить факт от фикции» [Marandi, p. 477].

Отталкиваясь от апокалиптического текста «Книги пророка Даниила», повествующего о жизни пророка и открывшихся ему видениях и откровениях о судьбах еврейского народа, Доктороу проводит параллели между пророком и героем его романа, в котором повествование ведется от имени сына Розенбергов Даниэла. Герой вспоминает свою жизнь и пытается заглянуть в будущее, чтобы понять, стоило ли его родителям приносить такую страшную жертву на алтарь справедливости. Пророку Бог даровал «разуметь и всякие видения и сны» [Дан 1: 16–17], а Даниэл стремится осмыслить трагическое время, в которое ему суждено жить. Политика как таковая присутствует лишь как фон для размышлений Даниэла. Изменив имена героев (Розенберг — Исааксон) и отдельные факты их жизни (у Розенбергов было двое сыновей, в романе у героев сын и дочь), автор тем не менее показывает атмосферу времени и особенности среды, оказавшейся не в состоянии дать отпор мракобесию и ставшей жертвой ксенофобии, антисемитизма и антикоммунизма.

Действие романа охватывает несколько десятилетий, но они представлены мозаично, как результат воспоминаний героя о своем детстве и размышлений над судьбой своей семьи. Это сложный по своей структуре текст. Перед читателем постоянно меняются местами рассказчики: мальчик Даниэл, ведущий повествование от первого лица, дающий читателю возможность посмотреть на мир глазами подростка; внезапно это он же, двадцатипятилетний аспирант Колумбийского университета, которого в 1930-е гг. приняли бы за «молодого коммуняку» [Doctorow 1971, p. 4], пишущий диссертацию о левом движении в США, к которому принадлежали его родители. В текст вводится метаповествование, и оно нарушается вопросами то ли сознания Даниэла, то ли мнимого читателя, вмешивающегося в рассказ Даниэла и прерывающего повествование: «У тебя на плакате два человека, Даниэл, что хорошего это тебе даст? А еще у тебя там бабушка, ты упоминаешь ее всего раз или два. А еще какой-то цветной в подвале — к чему это? При чем это вообще?» [Ibid, p. 42–43]. На эти трудные вопросы простых ответов нет. Ведь его безумная бабушка, которая регулярно сбегает из дома, в начале XX века приехала в США с молодым мужем, спасаясь от российских погромов, в надежде «найти дом на земле,

земле, пригодной для разумной, мирной и человеческой жизни хоть где-нибудь» [Doctorow 1971, p. 65]. Но в своем письме редактору газеты неграмотная женщина повествует, с одной стороны, о мраке жизни в России — погромах, страхе перед казаками, пьяными царскими чиновниками, — а с другой — о попытке выжить в Америке на жалкие гроши, шестнадцатичасовом рабочем дне, грязной лачуге с крысами и надежде, которой не дано сбыться: погибнет старший сын, заживо сгорят в цеху ее сестры, от инфлюэнцы умрет и младший сын. Ее жизнь была ужасной, и это объясняет, почему сформировались столь радикальные взгляды у ее дочери Рошель, обреченной на страшную и мучительную казнь на электрическом стуле. У бабушки есть надежда на лучшую жизнь не для себя, а для детей, но у Рошель и она не оправдывается. Повествование постоянно переходит с первого на третье лицо, прошлое сменяется настоящим и наоборот, смещая угол зрения и усиливая в герое чувство неуверенности, которое незнакомо его фанатично преданной делу революции сестре, живущей идеалами и иллюзиями родителей. Писатель признавался: «Мы разрезаем время и пространство. Отсутствие непрерывности — теперь обоснованный эстетический принцип» [Doctorow 1991, p. 18].

Внутренние монологи могут внезапно обрываться, сменяясь заметками автора или очерковыми фрагментами, обращающимися к пророку Даниилу, описанию всевозможных видов казни, применявшихся столетиями, истории политических репрессий, фигурам Сталина, Троцкого, Бухарина и других деятелей советской власти, событиям гражданской войны в Испании, процессу Сакко и Ванцетти, положению рабочих в США, влиянию коммунистов на общественно-политические события в стране и т. д. В текст вкрапляются юридические документы, стенограммы судебных заседаний, переговоров между советскими и американскими дипломатами, газетные статьи, заголовки, письма Поля и Рошель Исааксонов, которыми они обмениваются в тюрьме, дневниковые записи, куски диссертации, что в результате складывается в весьма причудливый узор. Двойная перспектива рассказчика усиливает проблемы восприятия романа. Исследователь Даниэл ищет правду, он не готов принять какую-либо одну сторону, и тем самым заставляет читателя

внимательно вникать в текст. Это важная особенность творческой манеры Доктору: постоянная игра с текстом и читателем сделала его одним из наиболее известных писателей-постмодернистов, экспериментирующих с техникой письма с целью вызвать повышенное внимание читателя к слову и скрывающимся за ним смыслам.

Основной массив романа, состоящий из четырех книг, названия которых содержат в себе ключевое событие определенного момента в жизни героя, предваряют три эпиграфа, один из которых является цитатой из «Книги Даниила», где Навуходоносор возвещает всем народам о поклонении золотому идолу и грозном наказании за отказ. Все безропотно исполняют приказ, за исключением трех отроков, которые предпочли смерть в огненной печи, но были спасены Ангелом за верность Богу. Эпиграф перекликается с судьбой Розенбергов в образе супругов Исааксонов, которые, приняв смерть на электрическом стуле, остались верны коммунистическим идеалам. Второй эпиграф взят из 18-го стиха «Песни о себе» Уолта Уитмена, в котором поэт признается, что «не одним лишь победителям играет марши, но и тем, кто побежден, кто убит» [Уитмен]. Тем самым отдается дань казненным Исааксонам, которые, прожив жизнь «в страхе и надежде, поражении и победе» [Doctorow 1971, p. 102], отказались обменять смерть на предательство своим убеждениям. А третий эпиграф заимствован из знаменитого стихотворения Аллена Гинзберга «Америка», написанного в 1956 г. и передавшего настроения поколения, которое стало свидетелем атомной бомбардировки Японии, холодной войны, антикоммунизма, антисоветской истерии и бесчинств ку-клукс-клана, когда все проблемы Америки списывались на Советский Союз, Китай, евреев и негров. Все три эпиграфа являются ключом к прочтению романа, герой которого сознательно стремится отдалиться от прошлого, чтобы быть в состоянии объективно оценить прошлое. И последняя большая цитата из «Книги Даниила», которой завершается роман, подводит итог напряженному поиску правды: «И наступит время тяжкое, какого не бывало с тех пор, как существуют люди, до сего времени; но спасутся в это время из народа твоего все, которые найдены будут записанными в книге. И многие из спящих в прахе земли пробудятся, одни для жизни вечной, другие на вечное поругание и посрамление.

И разумные будут сиять, как светила на тверди, и обратившие многих к правде — как звезды, вовеки, навсегда. А ты, Даниил, сокрой слова сии и запечатай книгу сию до последнего времени» [Дан 12: 1–4]. Параллель заключается еще и в том, что пророк Даниил оказался плененным при дворе Навуходоносора, а Даниэл в свои двадцать пять лет становится жертвой государства, попирающего права человека и ведущего позорную войну во Вьетнаме; как Бог велел Даниилу записать свои пророчества в книгу, так и Даниэл понимает, что его диссертация о левом движении 1940-х гг. окажется необходимой для понимания проблем нового левого движения. Рано или поздно настанет день, когда те, кто пожертвовал собой ради торжества справедливости, будут вознаграждены в памяти потомков, но для этого нужно знать правду.

Роман начинается в День памяти погибших воинов в 1967 году, отмеченном накалом волнений и насилия: воедино слились Движение за гражданские права, антивоенное движение и борьба меньшинств за равноправие. По дороге в сумасшедший дом, где находится его сестра, Даниэл в уме набрасывает список вопросов, которые ждут ответа, и самый важный выделен в тексте заглавными буквами: «Фонд Исааксонов. ТАК ЛИ УЖАСНО НЕ ДЕРЖАТЬ МЫСЛЬ О НЕМ В СЕРДЦЕ? ВЫБРОСИТЬ ЕГО ИЗ СЕРДЦА? ОЧИСТИТЬ СЕРДЦЕ ОТ НЕГО? ЧТО ПРОИСХОДИТ С МОИМ СЕРДЦЕМ?» [Doctorow 1971, p. 17]. Слово «сердце» четырежды повторяется в этих строках, свидетельствуя об эмоциональном состоянии героя, не готового, в отличие от сестры Сюзан, отдать всего себя работе в фонде помощи жертвам репрессий и социальной несправедливости, а также поискам правды о родителях и их идеалах. Вокруг происходят бурные драматические события, «но я, Даниэл, был глубоко опечален, и меня мучили видения в голове, и я не хочу держать это дело в голове» [Ibid, p. 17]. Доктору намеренно лишает его позиции судьи, выносящего свой вердикт о виновности / невиновности родителей, а заставляет героя искать смысл в видениях, открывающихся ему, сравнивая его поступки с поведением сестры Сюзан, «простофили, обманутой международным нравоучительным пропагандистским аппаратом» [Ibid, p. 10].

Игра заключена даже в именах героев, вызывая в памяти ассоциации с библейским пророком, который в вавилонском плену был назван Валтасаром и получил халдейское образование, но в душе до конца остался Даниилом, верным Богу. Исааксон и его сестра после казни родителей принимают фамилию приемных родителей — Льюин (в написании она схожа с девичьей фамилией матери — Левин), но идут разными путями. Даниэл отдалается от прошлого, пытаясь объективно оценить его, а сестра Сюзан, которая придерживается радикальных левых взглядов, остается верной как имени, так и делу родителей. Кстати, мать подростков в Америке поменяла свое имя: из Рахили она превратилась в Рошель, что вызвало неодобрение ее собственной матери, почувствовавшей, что дочь хочет отречься от своих еврейских корней. Перемена имени неизбежно сказывается на изменении образа жизни, переосмыслении событий, связанных не только с родителями, но и с происходящим в стране. Дети рано познали антисемитизм и несправедливость и, взрослея, не могут не чувствовать, что страна деградирует. Ухудшаются условия жизни в Нью-Йорке, все труднее становится выживать простым людям. И это на фоне богатств могущественной мировой державы! Память возвращает образ отца, пламенно исповедующего свою веру в справедливое устройство общества, матери, стремящейся сохранить приемлемый уровень жизни на фоне бездомных и безработных, которые обитают в близлежащем квартале. Но неизбежен вопрос: стоила ли их жизнь той жертвы, на которую они обрекли себя? Рядом с ними были люди, которых родители считали не просто друзьями, но товарищами в борьбе за лучший мир, а те в трудную минуту предали их. Только Поль и Рошель останутся верны себе и своим идеалам, хотя женщина могла бы спасти свою жизнь, назвав имена, как это сделал их «друг» Миндиш. И вновь Доктороу сталкивает своих героев и друзей пророка Даниила, которые были готовы пожертвовать собой во имя Бога, и тот сохранил им жизнь: в Царстве Божием каждый получит по делам его. Исааксоны же будут казнены.

Память мифологизирует прошлое, тем более что Даниэл — еще подросток в момент ареста родителей; он не в состоянии понять происходящее, когда его и сестру заставляют участвовать в поддержке

родителей, где они выступают как политические символы. Требуется время и знание, чтобы осмыслить эпоху маккартизма. Для него Поль и Рошель Исааксоны — отец и мать, а не просто жертвы системы, которых используют в пропагандистских целях и правые, и левые. Травма, которую переживают он и его сестра, не исчезает со временем, в особенности потому, что родители отдали свою жизнь за идеи, которые оказались неосуществимыми в реальности, и СССР, в который они верили, был не способен построить справедливое общество и оказался виновен в политических репрессиях. Посттравматический синдром привел Сюзан к самоубийству, а Даниэл преодолевает его в работе над диссертацией.

Смысл обращения героя к прошлому — не только попытка понять мировоззрение и поступки родителей, которые, будучи свидетелями несправедливого устройства американского общества, поверили в коммунистические идеалы. Они не герои в реальном смысле этого слова, а обычные американцы с низким достатком и отсутствием каких-либо перспектив в жизни, для которых борьба со злом стала ассоциироваться с коммунистами, а те немедленно открестились от них, как только Поль попал под следствие. Даниэл вспоминает, как тяжело переживала отверженность мать, обнаружившая, что все связи с внешним миром нарушены: почти никто не приходит в их дом, где ранее кипели бурные дискуссии о настоящем Америки. Это не могло не сказаться на эмоциональном состоянии подростка и переживаниях его сестры. Травма медленно проникала в их сознание, пока не отложились навсегда после казни родителей, разрушив их мир. Герой не стремится оправдать родителей, а всего лишь хочет понять время, в которое они жили, включавшее в себя Вторую мировую войну и эпоху Холодной войны с нарастанием противоречий между Западом и Востоком. Потому столь мучительно для него противостояние с сестрой-идеалисткой, которая истово верит в возможность переустройства мира на разумных началах. В старомодной одежде, расчесанных на пробор волосах и старушечьих очках «она выглядела как Роза Люксембург» [Doctorow 1971, p. 77]. Сюзан готова направить все свои силы и средства фонда имени Поля и Рошель Исааксонов, учрежденного в память о родителях, в поддержку революции,

на борьбу с несправедливостью, но в конце концов кончает жизнь самоубийством, поняв невозможность достичь желаемого в реальности. Даниэл же вынужден признать, что вся его жизнь последних лет только «подтверждает потерю его для дела» [ Doctorow 1971, p. 78]. Ведь «каждый человек — враг собственной страны. КАЖДЫЙ ЧЕЛОВЕК — ВРАГ СОБСТВЕННОЙ СТРАНЫ. Каждая страна — враг собственных граждан» [Ibid, p. 72–73; все прописные — у Доктороу].

Писатель показывает, как под влиянием политических событий происходит распад семейных отношений: вначале у детей отнимают родителей, потом они с чувством неприкаянности и одиночества живут у приемных родителей, которым они не нужны, пока, наконец, не попадут в дом адвоката Льюина, который искренне заботится о них и чью фамилию они принимают. Льюины стараются не затрагивать опасную тему родителей и не замечают момент, когда у детей возникает стойкое неприятие позиции друг друга. Жизнь требует не только мужества, но также терпения и стойкости. Безрассудная храбрость, которой требует Сюзан, может привести к выбору ложного пути, и это заканчивается для нее трагически. А. Дероза верно подмечает: «Нарратив Даниэла — не просто процесс преодоления индивидуальной травмы, вызванной смертью сестры, а более обширный комментарий о преодолении личной травмы на фоне замалчивания больших культурных нарративов» [Derosa, p. 470].

Важное место в структуре романа занимает судебный процесс, который основан на реальных фактах и включает реальные личности; здесь все заранее предопределено. Розенберги, несмотря на все старания адвоката, не могут избежать смертного приговора по обвинению в государственной измене, хотя закон не распространяется на их деятельность во время войны. Суд представлен как машина государственного подавления, он спроектирован как символ мощи страны. Доктороу детально описывает впечатления, которые сложились у Рошель при взгляде на величественный зал, вызывающий священный ужас у всякого, кто туда попадает. Это жестокое орудие в руках государства, и невозможно надеяться на справедливость перед лицом судьи, прокурора, охранников, призванных подавить человеческую волю. Немаловажно и то, что все основные деятели



этого спектакля — евреи, у которых есть свои амбиции и которые выполняют свою миссию в надежде продвинуться в жизни.

Весьма значимой для Даниэля становится встреча в Диснейленде с Миндишем, оговорившем его родителей, много лет спустя (Рошель во время показаний Миндиша в упор смотрела на него, надеясь, что он не сможет говорить неправду. Напрасно! Он спасал себя). Доктору не случайно отправляет Миндиша в Диснейленд — сказку, где собраны герои американского фольклора и символы американской истории, но цель которого на самом деле коммерческая: это парк развлечений, где можно делать большие деньги. Прошлое в нем представлено в виде конфетной обертки: трудно понять, что внутри. Там не узнать правду истории. От Миндиша Даниэл надеялся узнать, что на самом деле произошло, какую роль в шпионской сети играли родители, но этот человек, которого он терпеть не мог еще в детстве, оказывается поражен старческим маразмом и ничего не может сказать, хотя и узнает Даниэля. Герой так и остается не уверенным в том, виновны ли его родители. Журналист, который берет у него интервью годы спустя, объясняет, что им могли дать пять лет заключения, но атмосфера в стране была другой и требовала их казни.

Даниэл приходит к пониманию отсутствия абсолютной правды: существует много правд, и никто не владеет монополией на нее; взгляд зависит от интерпретатора, каким и послужил герой романа, кому было суждено оценить как иллюзорные левые взгляды своих родителей, так и мировоззрение новых левых, представленных его сестрой и молодыми бунтарями 1960-х гг. Но это сподвигло его пройти тяжкий путь познания мира, своей страны и самого себя.

Это один из наиболее значимых романов Доктору, в котором он не щадит читателя, заставляя того обращаться к самым неприятным моментам американской истории. Не щадит он и людей левых взглядов, к которым, безусловно, принадлежит. А еще это предостережение идеалистам, глядящим на мир через розовые очки. Сочетая различные творческие подходы, используя элементы разных стилистических систем, автор создает произведение, которое не теряет своей актуальности и пятьдесят лет спустя.

## Источники

*Doctorow E. L.* The Book of Daniel. New York : Random House, 1971. 303 p.

*Doctorow E. L.* An Urgent Truth // In the Vernacular. Interviews at Yale with Sculptors of Culture. Jefferson, NC and London : McFarland & Company, Inc. Publishers, 1991. P. 16–21.

*Doctorow E. L.* False Documents // Doctorow E. L. Essays and Conversations. Princeton, NJ : Ontario Review Press, 1983. P. 16–27.

## Исследования

Книга пророка Даниила. Глава 1: 16–17; Глава 12: 1–4.

*Карлина Н. Н.* Миф Америки в американской и русской литературе второй половины XX века: Э. Л. Доктороу и В. Аксенов : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03; 10.01.01. М., 2005. 21 с.

*Лемхин М.* Интервью с приемным сыном и внучкой Розенбергов // Чайка. Seagull Magazine. № 18. 24 сентября 2004. URL: <https://www.chayka.org/node/308> (дата обращения: 08.04.2025).

*Токачук М.* Светский американский иудаизм Доктороу // Лехаим. 13.01.2016. URL: <https://lechaim.ru/academy/svetskiy-amerikanskiy-iudaizm-doktorou/> (дата обращения: 17.03.2025).

*Уитмен У.* Песня о себе. URL: <https://wysotsky.com/0009/344.htm#022> (дата обращения: 29.03.2025).

*Bevilacqua W. F.* Narrating History: E. L. Doctorow's "The Book of Daniel" // Revue Francaise d'Etudes Americaines. 1987. Vol. 31. P. 53–64.

*Bradbury M.* The Modern American Novel. Oxford — New York : Oxford University Press, 1992. 329 p.

*Derosa A.* Apocryphal Trauma in E. L. Doctorow's "The Book of Daniel" // Studies in the Novel. 2009. Vol. 41, nr 4. P. 468–488.

*Dylan B.* Julius and Ethel. 1983. URL: <https://genius.com/Bob-dylan-julius-and-ethel-infidels-outtake-lyrics> (дата обращения: 27.03.2025).

*Homberger E.* E L Doctorow Obituary // The Guardian. 22.07.2015. URL: <https://www.theguardian.com/books/2015/jul/22/el-doctorow/> (дата обращения: 17.03.2025).

In the Vernacular. Interviews at Yale with Sculptors of Culture / ed. Melissa E. Biggs. Jefferson, NC and London : McFarland & Company, Inc. Publishers, 1991. 196 p.

Jordison S. The Book of Daniel by E. L. Doctorow: spies, conspiracy and a clever quest for the truth // The Guardian. 15.09.2015. URL: <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2015/sep/15/the-book-of-daniel-el-doctorow-reading-group/> (дата обращения: 27.03.2025).

Marandi S. M. Edgar Lawrence Doctorow: A Political Novelist // Mediterranean Journal of Social Sciences. 2012. Vol. 3 (2). P. 465–478.

Savvas T., Coffman C. K. American fiction after postmodernism // Textual Practice. 2019. Vol. 33, Iss. 2. P. 195–212.

### **2.3. Слово «устное» и слово «письменное» в романе «Остерегайся кота» Уильяма Болдуина**

Взаимодействие слова устного и слова письменного, популярной культуры и книжной словесности как способов человеческого общения и коммуникации привлекает в настоящее время все большее внимание исследователей (антропологов, фольклористов, лингвистов, историков и теоретиков литературы, и др.). Так, антрополог Рут Финнеган, еще в 1970-е гг. предложившая понятие «устно-письменного континуума» (“*the oral-written continuum*”) и выработавшая выверенный терминологический аппарат [Finnegan 1992, p. 4–14] и адекватную исследовательскую методологию, ставит вопрос о «расширении концепции литературного выражения, включив в нее множество неписьменных форм» [Finnegan 2005, p. 166]. Подобный подход, активно используемый в современных исследованиях<sup>14</sup>, позволяет снять напряжение и категоричность дихотомического понимания двух основных средств коммуникации, увидеть синтез форм, отразившихся в конкретном литературном произведении, выявить способы взаимопроникновения устных и письменных форм общения.

---

<sup>14</sup> См., например, сборник научных статей «Об устно-письменном континууме. Типы текстов, их взаимосвязи и значение» [Along the Oral-Written Continuum: Types of Texts, Relations and their Implications, 2010], а также рецензию на сборник «О взаимодействии устного и письменного способов коммуникации в культуре средневековья» Г. В. Глазыриной [Глазырина 2013, с. 564–581].

Особое значение проблема взаимодействия различных способов вербальной коммуникации приобретает в периоды слома информационной парадигмы в результате технологических прорывов, таких, например, как изобретение печатного станка или переход к цифровым средствам коммуникации. Распространение новой книжной культуры в связи с развитием книгопечатания в Европе XV в. способствовало появлению новых форм взаимодействия устной и письменной культур в XVI в.: «Недавние исследования “влияния печатного станка” рассматривают шестнадцатый и семнадцатый века как период, в котором устные и письменные способы общения были тесно переплетены. Печатные произведения распространялись из уст в уста, преобразуя культуру “неграмотных”, а устные способы общения формировали структуру печатных произведений» [Watt, p. 7–8].

В данной работе мы обращаемся к проблеме взаимопереплетения устного и письменного слова в английской литературе середины XVI в. на материале одного из самых ярких явлений среднетюдоровского периода ее развития, романа «Остерегайся кота» Уильяма или Гулиельмуса Болдуина (*William Baldwin / Gulielmus Baldwin*, 1515/27?–1563). Само появление этого «длинного» прозаического повествования не было случайным и предопределялось ходом культурно-исторических процессов. По мнению американского исследователя Уильяма Ринглера, заложившего основы современного болдуиноведения, возникновение книгопечатания в Англии способствовало рождению художественной прозы, означая переход от «слушания» к «чтению»: «Когда Уильям Кэкстон установил свой печатный станок в Вестминстере в 1476 г., новая машина сделала возможным распространение книг более дешевых и в большем количестве, чем когда-либо прежде. Постепенно люди, интересующиеся художественной литературой, перешли от слушания к чтению; так же постепенно способ повествования стал меняться со стихов на прозу» [Ringler 1988, p. 84].

«Остерегайся кота» (*“Beware the Cat”*, 1553 г.), определяемый многими зарубежными исследователями как «первый английский роман» [Ibid, p. ix], до сих пор не привлекал внимания отечественных

англистов<sup>15</sup>. Основу повествования составляют три рассказа мастера Стримера. Главными героями являются говорящие коты — как «сверхъестественные», «демонические», так и «естественные». В первом рассказе повествуется о смерти «дьявольской» кошки Грималкин. Во второй части речь идет об изготовлении магического зелья, позволяющего понимать язык животных. В третьем фрагменте читатель получает сведения об устройстве мира кошек на основе их разговоров, подслушанных Стримером, который обрел дар понимать кошачий язык. Центральным персонажем третьего рассказа является кошка Мышебойка, которая, в свою очередь, многое знает о мире людей, являясь свидетельницей человеческих секретных поступков, преступлений и грехов. В романе отражены различные аспекты жизни английского общества XVI в., идеологические и эстетические колебания и поиски, характерные для той эпохи.

Литературное творчество Болдуина, известного как издатель, проповедник, переводчик, поэт, прозаик и театральный деятель, пришлось на середину «Тюдоровского периода» (1547–1558), главным событием которого стала Реформация. Именно время правления «малых» Тюдоров, Эдуарда VI (1547–1553) и Марии Тюдор (1553–1558), было наиболее драматическим и судьбоносным периодом Реформации, что не могло не сказаться на содержании и характере литературы. Болдуин являлся сторонником протестантизма и противником Римского католицизма. Если политическая направленность и религиозно-моральная концепция романа «Остерегайся кота» объясняются особенностями переходного периода английской истории и сложностями Реформации, то поэтика книги отражает состояние культурного транзита от Средневековья к Ренессансу.

Одним из направлений протестантской идеологической деятельности было продвижение культуры печатного слова: «Реформация

---

<sup>15</sup> Что касается современной отечественной англистики, то научно-критических работ о Болдуине на настоящий момент нами не обнаружено. В русскоязычном сегменте интернета появляются отдельные сведения о Болдуине и его романе (в основном на сайтах о «котиках» и литературе «хоррора»). В своей кандидатской диссертации, посвященной английской литературной анималистике, мы обратились к некоторым аспектам романа Болдуина в разделе «Английская “фелинистика”: от кошки Грималкин до кота Сэмпсона» [Маршания 2022, с. 13].

шла рука об руку с книгой и печатью» [Cole, p. 327]. Логоцентризм новой протестантской культуры был обусловлен не только тектоническим культурным и технологическим сдвигом (появление книгопечатания), ростом массовой грамотности и развитием университетского и школьного образования, но также особенностями религиозной доктрины, протестантским акцентом на «Слове» и «требованием переживания Писания как необходимого условия Спасения» [Fox, p. 16].

Болдуин был тесно связан с сообществом радикальных протестантских полиграфических кругов, сыгравших значительную роль в продвижении идей Реформации: «Печатники Реформации составляли важную часть быстро растущего числа грамотных людей и стали элитой, немногочисленным новым классом, не столько отличающимся традиционными признаками политического статуса и экономического благосостояния, сколько очень высокой степенью грамотности» [Cole, p. 327]. В 1547 г. Болдуин начал работать в лондонской типографии издателя протестантской литературы Эдварда Уитчерча (*Edward Whitchurch*) помощником или «слугой», как он себя называет. Именно Уитчерч в марте 1549 г. напечатал первое издание «Книги Общих молитв» (*“The Book of Common Prayer”*), главной богослужбной книги Англиканской церкви. Болдуин как помощник Уитчерча находился в самом центре религиозных и идеологических баталий времени, а его роман «Остерегайся кота» стал своеобразным литературным продолжением антикатолической пропаганды.

Основная сюжетная линия романа разворачивается в типографии известного протестантского книгопечатника и пропагандиста идей Реформации Джона Дэя (*John Day*). Болдуин детально описал расположение и планировку резиденции Дэя. Помещение типографии располагалось в городской стене над одними из главных лондонских ворот Олдерсгейт (*Aldersgate*). Именно здесь Дэй в 1551 г. опубликовал Библию, посвященную юному королю Эдуарду, а в 1563 г., после смерти королевы Марии, знаменитую «Книгу мучеников Фокса».

Одним из аспектов идеологического содержания романа Болдуина становится критика устного слова как основного способа

коммуникации в католической церкви. Для деятелей Реформации «устное слово» и «традиция» стали синонимами косности, дремучей отсталости и католических суеверий. Критика Болдуином традиции и устного слова носила антикатолический характер, являясь частью религиозных баталий и основываясь на призыве реформаторов к непосредственному знакомству с текстом Библии и требовании осознанного подхода к религии не как к «набору ритуалов», а как к определенному «набору верований» [Ерохин, с. 323].

В романе Болдуина «устное слово» является единственным способом коммуникации кошек и ведьм, связанных в представлении протестантского сообщества с изжившей себя католической культурой. Болдуин проводит параллели между устройством кошачьего мира и католической церкви: в названии романа под словом “*cat*” автор подразумевал еще и “*Catholic*”. Американская исследовательница Джулия Крофорд отмечает эту особенность общественных представлений того времени: «Кошки, известные в первую очередь как хитрые убийцы мышей, наделены хищными качествами, которые аллегорически использовали для различных целей, включая осуждение хищных католических священников и папистов. Кошек также повсеместно считали приспешниками ведьм и дьявола, подобно тому, как протестанты считали таковыми католиков и их священников» [Crawford, p. 34]. История о демонической кошке Грималкин в первом рассказе мастера Стримера — это сатира на устную традицию, которая становится особенно очевидной в истории о том, как ведьмы передают секреты своей магии от матери к дочери. Болдуин уточняет, добавляя заметку на полях: «Колдовство родственно неписаным истинам, ибо и то, и другое основано на традициях» [Baldwin, p. 19].

Болдуин показывает, как в устных вымыслах католиков сочетаются народные суеверия с атрибутикой эзотерического знания. В диалогах собеседников, собравшихся в типографии Дэя, произвольно перемешаны простонародные сказочные элементы и ученые референции. Так, Стример сравнивает действия ведьм с ритуалами дельфийских жриц Аполлона, а гоблинов сопоставляет с тельхинами, античными вулканическими богами морских глубин: «Я читал, что пифии могут заставлять своих духов вселяться в тела

умерших людей, а воздушные духи, которых мы называем демонами (среди них инкубы и суккубы, фейри Робин Гудфеллоу и гоблины, которых шахтеры называют тельхинами), могут по своему желанию заниматься любыми другими видами деятельности» [Baldwin, p. 18]. Собеседники Стримера сочетают отсылки к Пифагору и Сократу с легендами о магических свиньях и оборотнях и подкрепляют свои рассказы о ведьмах свидетельствами оксфордских ученых.

Архаической устной традиции и лишенному моральных устоев миру материального бытия Болдуин противопоставляет книжную мудрость, просвещение и Евангельское слово. Книжная культура представлена в тексте многочисленными ссылками, цитатами (псевдоцитатами), аллюзиями и т. п. Интертекстуальное поле романа включает разнообразные источники — от Библии и античных трудов до поэзии Чосера и современных Болдуину авторов, среди которых «Евнух» Публия Теренция Афры, «Энеида» Публия Вергилия Марона, «Метаморфозы» Публия Овидия Назона, «Роман о Лисе», «Кентерберийские рассказы» Джеффри Чосера, «Басни Альфонси», «Книга тайн Альберта Великого о свойствах трав, камней и некоторых животных, а также книга чудес», «Календарь пастухов», «Веселые истории и быстрые ответы», «Диалоги, содержащие все пословицы английского языка, связанные с двумя способами женитьбы и собранные Джоном Хейвудом» и др. Комический модус романа определяет игровой характер референциальной системы текста.

Разнообразны и изобретательны способы референции к тем или иным исходным текстам: буквальная цитация, пародийное (искаженное, ошибочное) цитирование, контаминация нескольких источников во многих случаях с целью достижения комического эффекта и т. п. Примером прямого цитирования может служить фраза, вынесенная на поля: “*Deus impari numero gaudet*” [Ibid, p. 27]. Это 75-я строка VIII эклоги «Буколик» Вергилия: «угодно нечетное богу» (пер. С. Шервинского) [Вергилий, с. 53]. В данном случае сам автор (Болдуин) с помощью этого выражения комментирует следующие слова мастера Стримера из рассказа о приготовлении магического зелья: «И пока все это выпекалось, я взял семь частей кошачьего жира, столько же ее мозгов, пять волосков из ее бороды



(три черных и два седых), три части лисьего жира» [Baldwin, p. 27]. У образованного читателя возникала параллель с колдовским обрядом заклинания влюбленного, «волшбой» аркадских пастухов в «Буколиках». И у Вергилия, и у Болдуина сцены колдовских манипуляций изображены в шутовском, ироническом ключе. Кроме того, Болдуин высмеивает здесь веру в магию чисел, характерную для устной традиции. В целом, критика магии велась в рамках антикатолической пропаганды: «Маги утверждали, вразрез с реформационными идеями, что сверхъестественные силы можно определенными манипуляциями заставить воздействовать на земные дела. К магам обращались те, кто плохо понимал протестантскую идею о том, что человек может помочь себе лишь только личной верой и молитвой» [Ерохин, с. 195].

Примером неточного цитирования исходного текста могут служить слова Томаса, одного из собеседников Стримера в дискуссии о ведьмах и превращениях: «И я уверен, что вы знаете об отшельнике, на котором, как пишет Святой Августин, ведьма в облике осла ездила на рынок» [Baldwin, p. 18]. Это отсылка к XVIII главе «Что нужно думать о превращениях, которые совершались с людьми видимо искусством демонским» восемнадцатой книги сочинения Аврелия Августина «О граде Божьем против язычников». В этой главе Августин повествует об итальянских женщинах, содержательницах постоялых дворов, обладающих «скверными искусствами», которые «часто дают путешественникам, каким хотят или могут, в сыре нечто такое, от чего те мгновенно превращаются во вьючных животных и таскают на себе какие-нибудь тяжести, и затем, по окончании работы, снова принимают прежний свой вид» [Августин, с. 885]. Отец персонажа по имени Престанций, отведав такого сыра, увидел в тяжелом сне, «будто он был ломовой лошастью и в числе других вьючных животных возил солдатский фураж» [Там же, с. 886]. Отсылка к Августину соседствует с пересказом историй о ведьмах из книги «Топография Ирландии» (*Topographia Hibernica*, 1188) Гиральда Камбийского (*Giraldus Cambrensis*), также ссылающегося на этот эпизод из Августина. При этом мы не находим у Августина таких деталей, как «отшельник» и «ведьма в облике осла», они появляются именно в речи Томаса. Такая приблизительная передача

текста Августина может объясняться тем, что Болдуин имитирует именно устное слово: Томас пересказывает Августина «по памяти». А поскольку в первоисточнике есть упоминания осла (в связи с Апулеем), ведьм и выючных животных, то на выходе получается история, в которой произвольно смешаны эти образы. Таким образом Болдуин показывает, как содержание письменного слова может искажаться при его устной передаче. При этом референция к Августину в данном эпизоде вполне релевантна с точки зрения идеологической концепции Болдуина, так как с ее помощью расширяется «демонологический» контекст романа, тема «ведьмовства» выходит за пределы «баек» и «рассказней» местного значения.

Повествовательная структура романа «Остерегайся кота» отражает характерную для того периода трансформацию от совместной и устной литературной традиции к массовым текстовым экземплярам, доступным для индивидуального читателя. Шотландский исследователь Роберт Маслен отмечает, что текст Болдуина буквально выглядит как научный трактат: «Текст “книгоподобен” (*‘book-like’*) в том смысле, что он внешне походит на серьезную научную работу с резюме, комментариями на полях и дидактическим заключением. Поэтому поверхностный взгляд не отличит его от исторического или религиозного трактата, вступающего в ожесточенные политические и религиозные дебаты того периода. В то же время титульный лист содержит предостережение: предписание “остерегайся кота” предупреждает читателей относиться к тексту как к остроумной игре в кошки-мышки» [Maslen, p. 300].

Игровое начало, определяющее своеобразие поэтики романа, проявляется в том числе в отсутствии четкой границы между устным и печатным словом. Соблюдая внешне книжный формат текста, Болдуин тем не менее постоянно переходит на территорию устной культуры. Так, например, названия эпизодов романа отражают это постоянное балансирование между устным и письменными способами высказывания. Роман состоит из следующих частей, обозначенных писателем как «Послание-посвящение» (*“The Epistle Dedicatory”*), «Аргумент» (*“The Argument”*), «Первая часть рассказа мастера Стримера» (*“The First Part of Master Streamer’s Oration”*), «Вторая часть рассказа мастера Стримера» (*“The Second Part of Master Streamer’s*

*Oration*”), «Третья часть рассказа мастера Стримера» (“*The Third Part of Master Streamer’s Oration*”), «Наставление» (“*An Exhortation*”). Эти заглавия соотносятся как с книжными, так и с устными способами выражения. Например, понятием «аргумент» в английской литературе Возрождения обозначались как краткое изложение содержания произведения, «резюме», предшествующее основному тексту, так и «тема» произведения. Действительно, в «Аргументе» Болдуин намечает основную тему произведения (наличие разума у животных). Также «аргумент» здесь можно интерпретировать и в категориях логики — как «довод», «посылку», которые разворачиваются в пространстве устной речи.

Определение “*oration*” («речь») указывает на устный характер рассказов Стримера. И, хотя сначала повествование ведется от лица самого Болдуина (он выступает от первого лица в начале и в конце романа) в традиционном формате книжного повествователя и «летописца», автор сразу сообщает читателю о том, что последующие истории записаны со слов «сказителя» мастера Стримера. Это именно «речи», устные рассказы из личного опыта. Их продолжительность можно измерить в единицах физического времени (два часа), что скорее характерно для тех видов дискурса, которые воспринимаются на слух в реальном времени. Роман заканчивается замечанием самого Болдуина, обращающего внимание читателя на это движение времени: «После окончания каждый из нас прикрыл глаза, которые из-за вышеупомянутого разговора оставались открытыми на два часа дольше, чем тому следовало бы быть» [Baldwin, p. 53]. Стример, передавая собственную историю от первого лица, в свою очередь пересказывает истории, рассказанные ему другими людьми, собравшимися в доме Дэя. И, наконец, Стример передает речи котов, которые он подслушал, включая исповедь кошки Мышебойки. Книга Болдуина отличается сложной нарративной структурой, многоуровневым повествованием, создаваемым множеством рассказчиков, «разноречьем». Все эти наррации сопровождаются авторскими маргиналиями: ироническими и сатирическими комментариями, заметками, цитатами и «слухами» на полях.

Маргиналии были обычным явлением в английской книжности, начиная со средневековых рукописей. По мнению канадского

исследователя Уильяма Слайтса, почти все виды ренессансных книг от Библии и поэтических сборников до травелогов и различных руководств, печатавшихся в Англии, были снабжены маргиналиями. В отличие от манускриптов, в которых значительная часть маргиналий представлена живописными миниатюрами и глоссами, в печатных книгах XVI в. заметки на полях носили характер комментариев или пояснений: «Основная цель печатных заметок на полях заключалась в том, чтобы помочь читателю, объясняя или проясняя важные моменты» [Slights, p. 685]. «Книжная» серьезность авторских маргиналий в романе «Остерегайся кота» нарушается тем, что они по большей части носят иронический и пародийный характер. Заметки на полях позволяют Болдуину шутливо или сатирически комментировать происходящее, а также выражать свое ироническое отношение к католическому клирику Стримеру.

В «Послании-посвящении», обращенном к конкретному адресату, Джону Янгу, Болдуин сравнивает себя и Стримера со знаменитыми античными философами: «И если я пойму по вашему опыту, что мастер Стример одобряет такого рода мои усилия, то я впоследствии, как Платон о Сократе, запишу те остальные части нашего Рождественского общения, которые послужат к его великой славе и к не меньшей радости всех тех, кто желает такого рода знаний» [Baldwin, p. 3–4]. Образы Сократа и Платона органично вписываются в парадигму устно-письменного континуума и процесс «текстуализации» устного нарратива. Эта параллель, несмотря на свой откровенно шутовской характер, отражает реалии индивидуального бытия героев и дух времени. Автор и его литературный визави — книжники, эрудиты и полиглоты, представители просвещенного класса, интеллектуальной элиты, не чуждые духовным исканиям эпохи со всеми ее противоречиями. При этом католик Стример представляет еще и устную традицию со всеми ее заблуждениями и суевериями, являясь объектом насмешки со стороны автора романа.

Утверждая приоритет письменного слова, Болдуин на протяжении всего текста обращается к устным источникам: мифам, легендам, поговоркам, городским байкам и т. п. В истории о Грималкин, являющейся первым опубликованным литературным повествованием об этой кошке, характер и облик демонической кошки, а также

ряд сюжетных элементов обнаруживаются в наследии ирландского фольклора. В свою очередь, история смерти Грималкин, изложенная в романе, в последующие века становится народной легендой: ее различные устные версии, такие как «Дилдрам, король кошек» (*"Dil-drum, King of Cats"*), «Молли Диксон» (*"Mally Dixon"*) и др., были записаны английскими фольклористами во второй половине XIX в.

Болдуин одним из первых закрепляет в книжном формате бытующие в его время пословицы и поговорки. В рассуждениях мастера Шерри о ведьмах приводится широко известная пословица о девяти жизнях кошки: «Ведьмы часто появлялись в этом обличье — и отсюда пошла поговорка, столь же верная, сколь и общеизвестная, что у кошки девять жизней (то есть ведьма может вселиться в тело кошки девять раз)» [Ibid, p. 16]. В тексте встречаются и такие малоупотребительные сейчас, но популярные в свое время пословицы, как *"there be more maids than Malkin"* [Ibid, p. 20], что может быть переведено следующим образом: «Порядочных девушек больше, чем распутных». И миф о Грималкин, и пословица о девяти жизнях кошки, введенные в книжный оборот Болдуином, в последующие годы закрепились как в устном обиходе, так и в литературе. Самым ярким примером их литературной обработки может считаться использование У. Шекспиром пословицы о девяти жизнях кошки в первой сцене третьего акта «Ромео и Джульетты» и появление кошки Грималкин в первой сцене первого акта «Трагедии о Макбете»<sup>16</sup>.

Болдуин также вводит в текст романа описание народных обычаев и ритуалов. Например, один из рассказчиков описывает манипуляции зажаривания на вертеле живой кошки. Эта история основана на практикуемом в то время в Шотландии ритуале «Тагейрм-нан-Кат» (*"Taghairm nan Cat"*), «гадании с помощью кошек», являющимся формой черной магии. Используя тропы, уходящие корнями в архаику и хтонический ужас (оборотни, ведьмы, атмосфера жути,

---

<sup>16</sup> Известно, что Шекспир обращался к творчеству Болдуина, в частности, позаимствовав ряд сюжетов для своих пьес из «Зеркала правителей». «Зерцало правителей» (*"A Myrroure for Magistrates"*) — собрание текстов, в которых в стихотворной форме представлены невзгоды и несчастья различных правителей прошлого. Первое издание 1555 г. не сохранилось, вновь было опубликовано в 1559 г. Болдуин был как составителем этого сборника, так и одним из авторов текстов.

волшебные зелья и т. д.), Болдуин одновременно решает задачи передачи едкой антикатолической риторики.

Особенностью религиозной сатиры Болдуина является ее пародийный и шутовской характер. Ипостась Болдуина, протестантского печатника и будущего священнослужителя, сочетается с проявлением характера другого его ремесла — организации «потешных» представлений во время придворных рождественских увеселений — «ревелов» (“*revels*”). Следует отметить, что место действия эпизодов, обрамляющих речи Стримера, связано с группой рассказчиков, являющихся организаторами и участниками этих придворных развлечений при королевском дворе. На момент описываемого ночного бдения мастер Феррерс<sup>17</sup> выступал в должности королевского Лорда Разгула (*Lord of Misrule*), главы придворных рождественских увеселений, а три других постояльца входили в его команду (мастер Стример — богослов и священник, мастер Уиллот — астроном, Болдуин — автор текстов, актер и помощник Феррерса). Роман «Остерегайся кота» в буквальном смысле рождается из духа карнавала. Он создавался на высшей точке развития английской карнавальной традиции одним из ее активных участников, что не могло не сказаться на его поэтике. Хотя форма, а также ряд историй и шуток происходят из определенных литературных источников, многие повествовательные элементы и детали заимствованы из арсенала народной смеховой культуры и фольклора. Амбивалентный и пародийный характер содержания и обилие материально-телесных элементов обусловлены генетической связью с карнавальной культурой своего времени.

В тексте Болдуина составляющие оппозиции «устное» — «письменное», заданной идеологической концепцией автора, постоянно сближаются в процессе создания художественной реальности. Поэтику романа отличает та самая гетероглоссия, которая, согласно М. М. Бахтину, «заключается в возможности передавать в рамках

---

<sup>17</sup> Все эти персонажи — реально существовавшие лица. В частности, Джордж Феррерс (*George Ferrers*), политик, писатель, поэт, драматург, переводчик «Великой хартии вольности», соавтор Болдуина по «Зерцалу правителей». Во время рождественских праздников 1551–52 гг. герцог Нортумберлендский назначил Феррерса распорядителем королевских увеселений для организации развлечений Эдуарда VI.

одного текста различные дискурсивные варианты, происхождение которых, в конечном счете, обусловлено социальным контекстом возникновения и обращения данного текста» [Глазырина, с. 566]. Бахтин в своей работе «Слово в романе», рассуждая о «галилеевском» языковом сознании эпохи Возрождения и протестантизма, «разрушивших средневековую словесно-идеологическую централизацию» [Бахтин, с. 170], подчеркивает, что эффект «разноречия» в романе усиливается в «разноречивые» эпохи: «Именно в эпохи наиболее остро разноречивые, когда столкновение и взаимодействие языков особенно напряженно и сильно, когда разноречие со всех сторон захлестывает литературный язык, то есть как раз в эпохи наиболее благоприятные для романа, моменты разноречия чрезвычайно легко и быстро канонизируются и переходят из одной системы языка в другую: из быта в литературный язык, из литературного — в бытовой, из профессионального жаргона — в общий быт, из одного жанра в другой жанр и т. п. В напряженной борьбе границы одновременно и обостряются, и стираются, и иной раз невозможно установить, где именно они уже стерлись и одни из воюющих уже перешли на чужую территорию» [Там же, с. 174]. В романе Болдуина границы исчезают не только между устным и письменным словом, феномен трансгрессии проявляется на самых разных уровнях текста.

Органичное сосуществование устного и письменного дискурса в тексте романа «Остерегайся кота» соответствовало литературной практике XVI в., где устный и письменный способы коммуникации пересекались и взаимодействовали. Так же, как протестантизм не стал жестким набором доктрин, сменившим старые верования, так и книжная культура не заменила в одностороннем порядке другие формы коммуникации. Первые поколения протестантских реформаторов в Англии не порвали с дореформационным отношением к традиционному народному творчеству и фольклору. В своих литературных произведениях Болдуин, как и многие другие протестантские деятели культуры этого периода, попытался поставить дореформационные культурные формы на службу протестантизму. В эпоху Ренессанса поэзия и проза, карнавал и религиозные практики, слово устное и слово письменное сосуществуют в едином

культурном пространстве, что нашло отражение в творчестве Болдуина, наиболее «репрезентативного» [Gresham, p. 116] автора эпохи «малых» Тюдоров, ее «литературного голоса» [Ibid, p. 101].

### **Источники**

*Августин А.* О граде Божием. М. : Изд-во АСТ, 2023. 1248 с.

*Вергилий.* Собрание сочинений. СПб. : Биографический институт «Студия Биографика», 1994. 478 с.

*Baldwin W.* Beware the Cat: The First English Novel. San Marino, California : Huntington Library, 1988. 126 p.

### **Исследования**

*Бахтин М. М.* Собрание сочинений. Т. 3: Теория романа (1930–1961 гг.). М. : Языки славянских культур, 2012. 880 с.

*Глазырина Г. В.* О взаимодействии устного и письменного способов коммуникации в культуре Средневековья // Древнейшие государства Восточной Европы. 2013. № 2011. С. 564–581.

*Ерохин В. Н.* Становление нации. Религиозно-политическая история Англии XVI-первой половины XVII в. в современной британской исторической науке. М. ; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2020. 752 с.

*Маршания К. М.* «Популярная наука о кошках, написанная Старым Опоссумом» Т. С. Элиота в контексте английской литературной анималистики : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Екатеринбург, 2022. 24 с.

Along the Oral-Written Continuum: Types of Texts, Relations and their Implications / ed. by S. Ranković, L. Melve, E. Mundal. Turnhout, Belgium : Brepols Publishers, 2010. 490 p.

*Cole R. G.* Reformation Printers: Unsung Heroes // The Sixteenth Century Journal. 1984. Vol. 15, No. 3. P. 327–339.

*Crawford J.* Marvelous Protestantism: Monstrous Births in Post-Reformation England. Baltimore: John Hopkins University Press, 2005. 270 p.

*Finnegan R. H.* Oral Traditions and the Verbal Arts: A Guide to Research Practices. London: Routledge, 1992. 304 p.

*Finnegan R. H.* The How of Literature // Oral Tradition. Slavica Publishers. 2005. Vol. 20, No. 2. P. 164–187.



*Fox A.* Oral and Literate Culture in England, 1500–1700. Oxford : Clarendon Press, 2000. 497 p.

*Gresham S.* William Baldwin: Literary Voice of the Reign of Edward VI // *Huntington Library Quarterly*. 1981. Vol. 44, No. 2. P. 101–116.

*Maslen R. W.* William Baldwin and the Tudor imagination // *The Oxford Handbook of Tudor Literature, 1485–1603* / ed. Pincombe M. & Shrank C. Oxford : Oxford University Press. P. 291–306.

*Ringler W. A.* Preface // Baldwin W. *Beware the Cat: The First English Novel*. San Marino, California : Huntington Library, 1988. P. ix-x.

*Ringler W. A.* The Beginning of the English Novel // Baldwin W. *Beware the Cat: The First English Novel*. San Marino, California : Huntington Library, 1988. P. 75–126.

*Slights W. E.* The Edifying Margins of Renaissance English Books // *Renaissance Quarterly*. 1989. Vol. 42, No. 4. P. 682–716.

*Watt T.* Cheap Print and Popular Piety, 1550–1640. Cambridge ; New York ; Port Chester ; Melbourne ; Sydney : Cambridge University Press, 1991. 369 p.

## **2.4. Феномен культурного пограничья в постколониальной литературе (на примере романа С. Рушди «Кишот») <sup>18</sup>**

Начиная свой роман «Сатанинские стихи» сценой падения двух главных героев с небес на землю, писатель Салман Рушди сразу обозначает правила повествования — читатель понимает, что оказался в пространстве вымышленного, сотворенного текста, существующего по собственным правилам и отменяющего привычные законы (включающие в себя и законы физики). В искусных руках рассказчика роман становится территорией фантазии, где автор получает карт-бланш на создание собственного мира, сочетающего в себе вымысел и реальность. При этом сама ситуация, в которой обнаруживают себя главные герои указанного романа в первой

---

<sup>18</sup> Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 24-28-01100, <https://rscf.ru/project/24-28-01100/> «Колониальные механизмы и практики Британской империи в XIX — первой половине XX вв.: присвоение и переосмысление исторической памяти подчиненных народов».

главе, носит символический характер — они оказываются в пограничном состоянии, между жизнью и смертью, между взорванным самолетом и землей, между Индией и Великобританией, между своим прошлым и будущим. Это пространство, где даже время течет совершенно по-другому (быстрое падение скорее похоже в романе на плавную левитацию, во время которой героини успевают спеть несколько песен, поговорить друг с другом и даже вспомнить прошлое). Дальнейшая сюжетная линия окончательно размывает все границы реальности, превращая главных героев, выживших после падения со взорвавшегося самолета, в полумифических существ.

«Сатанинские стихи» — один из ярких примеров магического реализма, использующий фантастические и мистические элементы в изображении, казалось бы, повседневной жизни. Уже во второй половине XX в. в этом направлении стали работать многие представители постколониальной литературы — выходцы из стран Азии, Африки, Восточной Индии и пр. Используя элементы магического реализма, эти авторы раскрывали идеи духовной деколонизации, освобождения от колониальных иерархических структур и от монополии западного знания. Тесная связь постколониальной литературы и магического реализма отмечается такими исследователями и критиками, как Эллек Бёмер, Стивен Слемон, Насрулла Мамброль и др. [Boehmer, Slemon, Mambrol]. Так, профессор Оксфордского университета Эллек Бёмер отмечает, что, «опираясь на особые эффекты магического реализма, постколониальные писатели на английском языке могут выразить свое видение мира — расколото-го, искаженного и ставшего неправдоподобным из-за культурных изменений... Магические эффекты используются для обвинения в безумии как самой империи, так и ее наследия» [Boehmer, p. 235].

Система колониализма предполагала насаждение подчиненным народам западной культурной модели, что происходило главным образом через систему европейского образования, распространение христианства и использование европейских языков в качестве официальных. Культурная экспансия, в свою очередь, определяла формирование колониального сознания у подчиненных народов. Еще Франц Фанон в своей работе «Черная кожа, белые маски» отмечал, что одной из особенностей колониального сознания являлось

желание подражать белым колонизаторам, «мимикрировать» под них (что выражалось, например, в желании говорить на европейских языках без акцента или одеваться на западный манер) [Фанон]. Таким же образом для подражания стала и западная литература, которую жители колоний изучали в созданных европейцами школах, а позже и в университетах. Отмечая на примере африканских колоний высокую степень влияния европейского романа на раннюю литературу, созданную местными писателями, Г. И. Потехина выделяет также фактор отсутствия собственного литературного опыта, из-за чего начинающие писатели могли опереться лишь на европейскую традицию [Потехина, с. 12]. В Индии литературные традиции были гораздо древнее, но и индийские писатели в XIX — первой половине XX в. выстраивали свои произведения, во многом ориентируясь на западных авторов.

Таким образом, в первой половине XX в. зарождающаяся в колониях национальная литература на английском языке носила в основном подражательный характер и участвовала в процессе формирования исторической памяти, обусловленной колониальной иерархией. И, хотя в ряде случаев колониальные писатели поднимали вопросы равноправия коренных народов и даже освобождения их от колониального правления, по форме эти произведения копировали стиль европейского романа, который в XIX в. прошел период романтизма, а затем и реализма. Произведения европейских авторов отличались правдивым и точным изображением повседневности, психологическими портретами героев, акцентом на социальной и политической реальности.

В этом контексте магический реализм стал способом разрушить господствующую модель художественного текста, что, в свою очередь, означало вызов имперской культуре: «Магический реализм предоставляет писателям средства для выражения недоминантной или незападной точки зрения... в противовес доминирующему культурному дискурсу» [Mambrol]. Колониальный дискурс формировался на протяжении всего Нового времени и являлся представлением о мире, разделенном на европейскую христианскую цивилизацию и языческие народы. С первой связывались все прогрессивные тенденции и технологические достижения, но главное — моральное

и нравственное превосходство над нехристианским населением; со вторыми — варварство, отстающий характер развития и духовная нищета. На примере индийцев это иллюстрирует Дипеш Чакрабартти в своей работе «Провинциализируя Европу»: «Внутри этого нарратива, общего для воображения империалистов и националистов, “индийское” всегда оставалось образом недостаточности. Другими словами, в этой истории всегда отводилось место персонажам, которые воплощали, выступая от лица местных жителей, образ несоответствия или неудачи» [Чакрабартти, с. 53]. Подобные манихейские (черно-белые) представления о мироустройстве имели множество последствий в период колониализма: от работорговли до концепции «бремени белого человека», оправдывающей вмешательство в жизнь подчиненных народов.

Характерными для колониального дискурса являются и представления о четких границах, переступать которые нельзя ввиду определенных законов или убеждений. Эти границы касались как физического пространства (история колониализма сопровождалась развитием географии и картографии, что объяснялось необходимостью решать территориальные споры), так и сферы психологической, моральной, нравственной и пр. Например, в XIX — начале XX в. в южно-азиатских колониях крайне негативно относились к смешанным бракам между колонистами и местными женщинами, что на примере записок европейских и американских путешественников наглядно демонстрирует Катрина Хлудзински: «В период 1820–1923 гг. европейские и американские писатели-путешественники в британских колониях Юго-Восточной Азии свысока смотрели на европейцев, вступающих в смешанные браки с местными женщинами. Они считали, что это “варварский” институт... разрушающий расовую иерархию, установленную во времена колониализма» [Chludzinski, p. 54]. Границы, связанные с расой, цветом кожи, языком и культурой, не должны были нарушаться, поскольку это противоречило колониальной картине мира.

Постколониальная теория, появившаяся в конце 1970-х гг., описывала механизмы, с помощью которых создавался колониальный дискурс. В частности, в своей классической работе «Ориентализм» Эдвард Саид отмечает, что одним из таких механизмов (наряду

с академическими исследованиями) являлась художественная литература, которая создавала и воспроизводила колониальные знания, тем самым укрепляя имперскую власть [Саид]. Переосмысливая отношения Запада и Востока, постколониальные исследователи подвергли критике ряд положений колониального дискурса, в частности, идею о дуалистическом разделении мира на «цивилизованный» Запад и «варварский» Восток. Так, Хоми Бхабха писал о взаимопроникновении и синтезе культур колонизаторов и колонизированных, результатом чего становится возникновение нового, «третьего» пространства, своеобразного пограничья: «Это место трансформации культурных значений и локус культурного производства, размывающего существующие границы и ставящего под сомнение устоявшиеся категории культуры» [Гафарова, с. 319]. То, что в эпоху колониализма казалось незыблемым и постоянным — категории национальной и культурной идентичности — в постколониализме воспринимается как флюидное, находящееся в постоянном процессе преобразования и взаимодействия. Границы, разделяющие два мира, оказываются условными.

Не только в академических исследованиях, но и в художественной литературе происходило переосмысление этих проблем. Постколониальные авторы включились в процесс демифологизации колониального прошлого, сделав героями своих романов представителей бывших колоний, осуществив смену субъектно-объектных отношений и поместив в центр внимания читателя проблемы преодоления колониальных последствий и травм. Многие из постколониальных писателей обратились к языку магического реализма, чтобы выразить свои идеи. Хоми Бхабха наблюдательно заметил, что магический реализм — это «точный язык зарождающегося постколониального мира» [Bhabha 1990, p. 7]. Отчасти это было связано с тем, что магический реализм давал необходимые авторам инструменты, позволяющие органично соединить западные и восточные традиции, создав зону пограничья, свободного от долгое время внушаемых ограничений западного реализма. Сохраняя форму европейского романа, новые писатели смогли вложить в нее идеи, проблемы и травматичный опыт колонизированных народов. Важным сюжетом в постколониальной теории стала миграция из бывших колоний

в Европу или Америку (а в некоторых произведениях — и обратная миграция). Именно миграция, представляющая собой не что иное, как пересечение границ, стала символом разрушения колониальной системы и в то же время ярким примером того, как последствия колониализма сохраняются в современном мире.

Одним из самых знаменитых на сегодняшний день постколониальных писателей является Салман Рушди — за его плечами литературные премии, признание и высокие оценки критики. Уже ранние романы писателя — «Дети полуночи» (1981 г.) и «Стыд» (1983 г.) — принесли ему мировое признание. В то же время в Индии и Пакистане эти книги вызвали широкий общественный резонанс и критику со стороны властей. Известность Рушди принесли не только художественные заслуги, но и скандал, связанный с романом «Сатанинские стихи», после которого писатель подвергался угрозам со стороны мусульманских фундаменталистов и был вынужден долгое время скрываться по программе защиты свидетелей. Отстаивая свои права, Рушди стал символом борьбы за свободу слова и творчества. К сожалению, нападение, совершенное на него 12 августа 2022 г., показало, что точка в этой истории до сих пор не поставлена.

Отличительным стилем романов Рушди стал как раз-таки магический реализм, позволяющий писателю соединить в своих произведениях вымысел и реальность, причудливо переплетая сюжетные линии и судьбы героев. Милан Кундера в своем эссе «Нарушенные завещания» отмечал, что для Рушди характерна «культура романа, отличающаяся удивительным ощущением реальности в сочетании с безудержной фантазией, выходящей за все возможные пределы правдоподобия» [Кундера, с. 36]. Романы писателя представляют собой территорию вымышленного — пространство, свободное от строгих законов действительности, как, например, в уже упомянутом романе «Сатанинские стихи». «Все события и герои вымышлены, а совпадения случайны», — такая фраза могла бы предварять многие произведения Рушди.

Впрочем, определенный момент «узнавания» для писателя все-таки важен. Неспроста в созданных писателем героях, местах или событиях читатель угадывает знакомые черты (в «Сатанинских стихах» появляется город Вавилондон, а в романе «Стыд» — страна

Пеккавиستان). И в то же время даже знакомые места являются искусственными, вымышленными пространствами — похожими, но никогда полностью не совпадающими с реальными. В случае таких европейских городов, как Лондон, Рушди словно бы показывает их глазами мигрантов: «В городском пространстве С. Рушди как будто действует другой отсчет, иная знаковая система, иной взгляд — с точки зрения иноземных диаспор, проживающих в столице Британии, неустоявшегося мультикультурного “плавильного котла”, который создает новый, “придуманный” в сознании каждого эмигранта мир» [Толкачев 2021, с. 167].

Балансирование Рушди на грани между реальностью и вымыслом становится способом борьбы с колониальной иерархией и колониальным мышлением, способом обратить внимание на устойчивые имперские стереотипы, преодолеть которые — одна из задач писателя. В этом плане его романы следует рассматривать через постколониальную оптику, прибегая к концепту «пограничья», обычно определяемого как положение между «культурами, временами, языками» [Тлостанова, с. 203]. Для пограничья характерны категории гибридности, мимикрии, амбивалентности, знаменующие уход от манихейской картины мира и провозглашающие существование особого «третьего пространства», соединяющего в себе элементы различных культурных кодов [см. Bhabha 2004]. Используя приемы магического реализма, Рушди соединяет и переплетает в своих произведениях Запад и Восток, прошлое и настоящее, «элементы волшебной сказки, легенды, мифа, фантазии, аллегорий исторического, литературного и автобиографического характера» [Толкачев 2021, с. 132]. Обращаясь к важной для него теме культурной идентичности, Рушди подчеркивает, что человек больше не представляет собой некую цельность — он состоит из разных, нередко противоположенных дискурсов, которые формируют его идентичность. В одном и том же человеке сосуществуют различные культурные коды — границы между ними оказываются размытыми и нечеткими. Описывая свой опыт мигранта, писатель отмечает: «Наша идентичность одновременно множественная и неполная. Иногда мы чувствуем, что находимся между двумя культурами; в других случаях мы падаем между двух стульев». Однако именно

такая фрагментарность наделяет писателя-мигранта более широким кругозором: «Мы способны писать с некой двойной точки зрения: поскольку мы одновременно являемся и инсайдерами, и аутсайдерами в этом обществе. Такой стереоскопический взгляд — это то, что у нас есть взамен полноценного зрения» [Rushdie, p. 19].

Межкультурное пограничье определяет и главных героев нового романа Рушди «Кишот», опубликованного в 2019 г. Так, главный герой (чье настоящее имя — Исмаил Смайл) — индеец, приехавший в Америку, при этом сам себя он позиционирует как «человек, не зависящий от цвета собственной кожи» [Рушди 2021, с. 18]. Он радуется, что его фамилия звучит на американский манер, работает на крупную американскую фармакологическую компанию, любит проводить время за бесконечным просмотром американских телепередач. При этом он является носителем и хранителем восточной этики (что проявляется, например, в его высказываниях о любви, в его манерах и пр.) и охотно обучает своего сына языку телугу — одному из официальных индийских языков. Исмаил работает торговым агентом, поэтому основная часть его жизни проходит в дороге. Да и в своей юности «он был настоящим странником, истинным пилигримом... и исколесил весь свет вдоль и поперек, желая увидеть все, что можно увидеть» [Там же, с. 24]. Постоянное перемещение, скитание, странствие — это еще и всегда пересечение границ (как географических, так и духовных), что в контексте постколониальной литературы имеет важное значение.

Из Бомбея родом и возлюбленная Кишота, актриса и телеведущая Салма Р. Она родилась в «киноаристократической» семье — ее бабушка и мать также были известными актрисами Болливуда. Самоубийство матери стало одной из причин ее переезда в Америку: «Поговаривали, что ее связь с родными местами прервалась в момент смерти матери» [Там же, с. 68]. Однако Рушди указывает и еще одну причину — индо-мусульманское противостояние в Индии, от которого Салма Р. уезжает, поскольку сама происходит из смешанной семьи. Таким образом, культурная идентичность героини представляет собой напластование сразу нескольких культурных кодов. Салма Р. приезжает покорять Голливуд и в конце концов создает свое ток-шоу, быстро ставшее очень популярным



и сделавшее ее, индо-мусульманку, одной из самых влиятельных женщин Америки.

Еще два героя романа являются мигрантами — Сэм Дюшан (он же Автор, и он же Брат) и его Сестра. Как и предыдущие герои, оба являются уроженцами Бомбея, но первый переехал и живет в Нью-Йорке, а вторая — в Лондоне. Сэм — писатель, работающий над новым романом (чуть позже читатели узнают, что Кишот и Салма как раз являются его вымышленными героями), а его сестра — юрист. Конфликт между ними, вызванный разделом наследства, приводит к затяжной ссоре, проходящей практически через всю жизнь и завершающейся ближе к концу произведения.

Рассуждая на страницах романа о жизни мигрантов, Рушди обращается к острым темам культурного неравенства, расизма и ксенофобии. Так, говоря о США и Великобритании, он сравнивает их с Индией, отмечая, что и эти страны оказались расколоты на две половины, что привело к разногласиям и насилию: «В одной из них (*США — Е. Ч.*) белые полицейские регулярно убивают чернокожих, арестовывают их прямо в холлах отелей за непозволительную смелость зайти туда, чтобы позвонить маме... в другой (*Индия — Е. Ч.*) религиозные фанатики до смерти линчевали человека за то, что у него на кухне нашли мясо, которое показалось им говядиной, мясом священной для индуистов коровы, а восьмилетнюю мусульманскую девочку изнасиловали и убили прямо в индуистском храме, чтобы преподать тем самым урок мусульманскому населению» [Рушди 2021, с. 81]. Как и во многих других своих романах, писатель резко критикует религиозный фанатизм и расовые предрассудки.

Фигура мигранта становится для Рушди «символом XX века», а сама миграция воспринимается писателем как метафора происходящих в современном обществе событий. Именно миграции посвящен роман «Сатанинские стихи», описывающий в том числе те метаморфозы, которые происходят с людьми, решившими (добровольно или вынужденно) переехать в другую страну. Миграция рассматривается писателем не только как физическое перемещение в пространстве, но и в первую очередь как психологическое изменение, влекущее за собой кризис самоопределения. Все, вокруг чего раньше выстраивалась личность человека, оказывается утраченным

вследствие миграции. Рушди отмечает три наиболее важных составляющих идентичности, характерных для предшествующих эпох: это принадлежность человека определенному географическому месту («человек в пейзаже»), определенной общине (с которой связан ряд обычаев и традиций) и определенному языку. «Что происходит в миграции — так это то, что вы теряете все три признака. Вы больше не принадлежите месту, вы больше не принадлежите языку, вы больше не принадлежите никакой общине. Вам приходится все начинать снова» [цит. по: Freigang, p. 51]. В романе «Прощальный вздох мавра» главный герой повторяет эту мысль, находясь в самолете, летящем в Испанию: «Привычные мне местность, язык, люди и обычаи отделились от меня из-за того лишь, что я сел в этот воздушный лайнер; а для большинства из нас это четыре якоря души» [Рушди 2007, с. 480]. Миграция сопровождается разрушением старой личности и необходимостью выстраивать свою идентичность заново.

Определение новых категорий, вокруг которых заново выстраивается идентичность, проходит в зоне «пограничья». Отечественный исследователь С. П. Толкачев отмечает: «Мигрантская идентичность реализуется на некоей подвижной границе, на которой сходятся два набора неопределенных переменных, и именно в этой точке свою власть начинает проявлять “дефис”. Этот знак — важная ступень на пути к гибридному образу и гибридной сущности» [Толкачев 2013, с. 181]. Концепция гибридности, сформулированная Хоми Бхабхой, предполагает взаимозависимость бывших колонизаторов и колонизованных в процессе построения самоидентичности. Гибридная идентичность представляет собой синтез культурных кодов, традиций, политических взглядов и др. Рушди аналогичным образом создает своих персонажей, живущих в пограничной зоне (или в «третьем пространстве», если пользоваться термином Бхабхи), сочетающих в себе разные культуры и миры.

В романе «Кишот» тема пограничья очень выразительно обыгрывается через тему тонкой грани между вымыслом и реальностью. Так, Рушди создает многоуровневое вымышленное пространство, сохраняя открытость этих уровней и возможность перехода между ними. «Первый уровень» представлен Сэмом Дюшаном и его сестрой. «Второй уровень» — это герои книги Сэма Дюшана, которые,

казалось бы, живут своей жизнью: Исмаил Смайл (он же Кишот) и его возлюбленная Салма Р., путешествие к которой через всю Америку и является центральным сюжетом произведения. Наконец, существует еще один, «третий» уровень воображаемого мира — это сын Кишота, которого тот материализует из своих фантазий и называет Санчо.

Тема «вымышленного-реального» была важной и для Сервантеса в его романе «Дон Кихот», аллюзию на который представляет собой «Кишот». Но если у Сервантеса главный герой зачитывался рыцарскими романами, теряя при этом связь с действительностью, то главный герой Рушди с таким же упрямством погружается в мир телепередач. В самом начале повествования Рушди отмечает: «В результате такого непрерывного поглощения телевизионной продукции... он сделался жертвой все чаще поражающего нас психического недуга, из-за которого в сознании людей стирается грань между правдой и вымыслом» [Рушди 2021, с. 16]. Поэтому и имя, которое Исмаил Смайл выбирает себе в качестве псевдонима (явившееся ему на пограничье между сном и явью), кажется ему наиболее подходящим для его новой идентичности — Кишот.

Связь Кишота с реальностью постепенно становится все слабее, и он уже не в силах отличить «то-что-есть» от «того-чего-нет». И, хотя в ряде случаев это работает против него (например, от него сбегает все женщины), он оказывается способен раздвигать границы реальности, веря в то, что живет в «Эпоху, Когда Возможно Все». Одним из примеров этого становится «материализация» сына, о котором Кишот так долго мечтал. Первоначально Санчо имеет ярко выраженные черты иллюзии — он черно-белый, как выпцветшая киноматографическая лента или старая фотография, и становится тем бледнее, чем дальше отходит от Кишота (словно живет за счет связи со своим Создателем). Более того, первоначально он не испытывает никаких чувств и эмоций, не может различать запахи и вкусы, а его память — это память самого Кишота.

Как и Кишот, его автор — Сэм Дюшан — начинает терять ощущение реальности: «Брат, как и его герой, стремительно терявший разум Кишот, начал страдать редкой формой душевной болезни — с годами, как нам известно, к ней прибавилась еще и паранойя, — он

переставал различать искусство и жизнь, не чувствовал границ между реальным и вымышленным...» [Рушди 2021, с. 53]. Рушди рассматривает сам процесс творчества, писательскую деятельность как пребывание в пограничном состоянии между фантазией и действительностью. Так, Дюшан верит в реальность созданных им героев, в то, что они живут своей собственной самостоятельной жизнью. Более того, он постепенно сливается с героем, которого он списывал со своей жизни, переставая различать, где кончается его жизнь, а где начинается жизнь Кишота. Аналогичным образом стираются границы между Салмой Р. и ее персонажем в американском сериале, с которого она начинает свою карьеру в Голливуде. Даже после того, как она создает собственное ток-шоу, часть писем, которые она получает от своих поклонников, адресованы не ей, а героине этого сериала.

Герои Рушди существуют на пограничье между вымыслом и действительностью, сами не осознавая этого. Грань между этими уровнями столь тонка, что позволяет героям переходить из мира воображаемого в мир реальный. Так происходит, например, с Санчо, которые материализуется из фантазий Кишота сперва в черно-белом варианте, а затем и обретая реальное тело вместе со всеми эмоциями и ощущениями. Да и сам Кишот со своей возлюбленной Салмой в финале произведения находят портал, ведущий в мир Автора: «Микроскопический человечек, порождение фантазии Автора, блестяще справился со своей задачей: совершил невозможное, нашел дорожку между нашими мирами и перебрался из вымышленного мира в реальный, к своему Автору...» [Там же, с. 490]. С одной стороны, границы оказываются условны, позволяя перемещаться из фантазии в действительность, с другой — все эти перемещения заканчиваются трагически. Санчо уходит от Кишота, пытаясь обрести самостоятельность, и погибает, в буквальном смысле рассыпаясь на отдельные фрагменты, вновь уходя в небытие, из которого и был сотворен. Погибают и Кишот с Салмой, оказавшись в мире Автора, поскольку там они приобретают микроскопический размер, и воздух вокруг оказывается слишком разреженным для их легких.

Феномен «пограничья» подчеркивается в романе и другими важными постколониальными темами. Одной из них является мотив

инаковости, чуждости. Сам Кишот не воспринимается остальными людьми всерьез. К нему относятся не то как к безумцу, не то как к влюбленному чудаку. В этом смысле он повторяет судьбу своего прототипа — сервантесовского Дон Кихота, точно так же фактически исключенного из общества. Да и его «сын» Санчо, явившись в этот мир, не может понять его законов, ощущая себя чужим. Он сталкивается с неприятием и озлобленностью со стороны американцев, которые осуждают его только за цвет кожи: «До этого момента Санчо не думал о себе как о “Другом”, о том, кого можно осуждать просто за то, каков он есть» [Рушди 2021, с. 193]. Санчо испытывает на себе проявления расизма в отношении мигрантов — тема, которую Рушди часто поднимает в своих произведениях и которая является одним из болезненных последствий колониального мышления. Веками закрепляемая установка о превосходстве белого человека над остальными в современности преобразуется в расистские и ксенофобские мотивы.

Еще один важный мотив «Кишота» — это мотив скитания, передвижения. Произведение выстроено по принципу «дорожного романа», где все действие происходит во время путешествия главного героя. Рушди берет за основу не только роман Сервантеса, но и традиции плутовского романа, восточных сказаний, американской литературы путешествий, road-movie и пр. Постоянное движение героев помещает их в пространство «внедомности», концепцию которого в постколониальной теории разработал Хоми Бхабха: «Находиться в состоянии внедомности (unhomely) не значит быть бездомным (homeless): внедомность нельзя просто приспособить к привычному делению общественной жизни на частную и общественную сферы. <...> ...стирается граница между домом и миром; и, как это ни удивительно, частное и общественное становятся частью друг друга, навязывая нам взгляд, настолько же разделенный, насколько и дезориентирующий» [Bhabha 1992, p. 141].

Америку, по которой путешествуют Кишот и Санчо, тоже нельзя назвать полностью реальной. Герои словно бы накладывают на нее свою воображаемую карту, которая, с одной стороны, совпадает с существующими на самом деле городами, штатами и дорогами, а с другой — изображает пространства, доступные лишь их взору.

Так, они последовательно проходят Долины Поиска, Любви, Знания, Нищеты, Гибели, Отрешения и пр. (что отсылает читателя к сказочным сюжетам, в которых необходимо последовательно преодолеть несколько препятствий, прежде чем получится добраться до своей цели). Так что стирается не только граница между «частным и общественным», но и между «реальным» и «вымышленным». Путешествие Кишота воспринимается им самим не только как перемещение в пространстве, но и как процесс внутреннего становления, нахождения своей идентичности: «Мое странствие к тебе было также и странствием к себе, к своей утраченной добродетели, к благочестию» [Рушди 2021, с. 479].

Для Рушди тема «внедомности» неразрывно связана с концепцией «пограничья» и не раз поднималась в его книгах. Так, уже упомянутая выше сцена падения главных героев романа «Сатанинские стихи» с самолета и их «подвешенное» состояние во время этого полета становится метафорой «внедомности», в которой они пребывают, лишённые возможности зацепиться за что-либо, не принадлежащие ни земле, ни небу, ни Востоку, ни Западу, а главное — не имеющие ни малейшего представления о том, что ждет их в конце падения: «...Парили здесь обломки души, разбитые воспоминания, содранные личины, отверженные наречия, раскрытые тайны, непередаваемые шутки, сломанные будущности, потерянные любви, забытые знания пустых, громких слов *родина, отечество, дом*» [Rushdie].

События романа «Кишот» пронизаны эсхатологическими мотивами, звучащими на протяжении всего произведения. Привычный для героев мир распадается на части: «Ничто, дыры в пространстве и времени, которые он видел в небе из окон автобуса, быстро множились и спускались ниже...» [Рушди 2021, с. 445]. Происходит окончательное разрушение реальности — как в мире Санчо (что приводит к его собственному растворению в пространстве), Кишота и Салмы (где черные дыры, ведущие в небытие, уничтожают Землю), так и в мире Автора (поскольку именно так можно трактовать его смерть в самом конце романа). Вместе с этим исчезают все привычные вещи, которыми люди привыкли измерять свою жизнь — деньги, собственность, слава, потомки: «Есть только здесь и сейчас» [Там же, с. 474]. Путешествие Кишота заканчивается

Долиной Отрешения — местом, «в котором человек утрачивает свою самость и сливается со Вселенной» [Рушди 2021, с. 465], где не существует никаких границ: не пограничьем, а безграничностью (иными словами, бессмертием).

Роман «Кишот» становится исследованием темы пограничья. Существование героев между различными культурами, религиями и странами дополняется их пребыванием на границе между вымышленным и реальным мирами, между идеальным и привычным, между жизнью и смертью, между мужским и женским (Рушди поднимает и тему трансгендерности). Используя художественные элементы магического реализма, писателю удастся создать многослойное воображаемое пространство, в котором соединяются западные и восточные черты. Поместив своих героев в ситуацию пограничья, Рушди обращает внимание читателя на болезненные проблемы современного западного общества (миграция, расизм, гибридная идентичность, проблема Другого и пр.). Полифония голосов, свойственная постколониальным романам, позволяет писателю разрушить привычную иерархию авторского текста и стереть грань между автором и персонажами. Концепция пограничья становится важным инструментом в руках Рушди, позволяя ему преодолеть в тексте колониальные установки и колониальное мышление.

### **Источники**

*Кундера М.* Нарушенные завещания. СПб. : Азбука-классика, 2004. 288 с.

*Рушди С.* Кишот. М. : АСТ : Corpus, 2021. 496 с.

*Рушди С.* Прощальный вздох Мавра. СПб. : Лимбус Пресс, 2007. 544 с.

*Рушди С.* Сатанинские стихи. URL: <https://booksonline.com.ua/view.php?book=142665&page=4> (дата обращения: 28.05.2025).

*Rushdie S.* Imaginary Homelands. London, 1991. 448 p.

### **Исследования**

*Гафарова Ю. Ю.* «Третье пространство» как место коммуникации // Социальные коммуникации в современном мире: сборник научных статей по материалам работы Первого белорусского философского конгресса, Минск, 18–20 октября 2017 г. Минск : БГУ, 2018. С. 319–320.

*Потехина Г. И.* Очерки современной литературы Западной Африки. М. : Наука, 1968. 216 с.

*Саид Э.* Ориентализм. М. : Музей современного искусства «Гараж», 2021. 560 с.

*Глостанова М. В.* Культурное пограничье // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. М. : Intrada, 2004. 560 с.

*Толкачев С. П.* Мультикультурная литература: новые горизонты XXI века. М. : КНОРУС, 2021. 326 с.

*Толкачев С. П.* Проблемы гибридной идентичности в современной мультикультурной литературе // Знание. Понимание. Умение. 2013. № 2. С. 177–181.

*Фанон Ф.* Черная кожа, белые маски. М. : Музей современного искусства «Гараж», 2022. 224 с.

*Чакрабартти Д.* Провинциализируя Европу. М. : Музей современного искусства «Гараж», 2021. 384 с.

*Bhabha H.* The Location of Culture. Routledge, 2004. 440 p.

*Bhabha H.* Nation and Narration. Routledge, 1990. 352 p.

*Bhabha H.* The World and the Home // Social Text. 1992. No. 31/32. Third World and Post-Colonial Issues. Durham: Duke University Press. P. 141–153.

*Boehmer E.* Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors. Oxford : Oxford University Press, 1995. 351 p.

*Chludzinski K.* The Fear of Colonial Miscegenation in the British Colonies of Southeast Asia // The Forum: Journal of History. 2009. Vol. 1 (1). P. 54–64.

*Freigang L.* Formations of Identity in Salman Rushdie's Fictions. Marburg : Tectum, 2009. 120 p.

*Mambrol N.* Postcolonial Magical Realism // Literary Theory and Criticism. URL: <https://literariness.org/2017/10/24/postcolonial-magical-realism/> (дата обращения: 28.05.2025).

*Slemon S.* Magic Realism as Post-Colonial Discourse // Canadian Literature. 1988. Vol. 116. P. 9–24.



## 2.5. «The Broom of the System»

### Дэвида Фостера Уоллеса и утраченное «сердце Америки»

Дебютный роман американского писателя Дэвида Фостера Уоллеса (1962–2008) “The Broom of the System”<sup>19</sup>, опубликованный в 1987 г., ранее представлял собой его дипломную работу по английскому языку и литературе<sup>20</sup>, написанную в Амхерст-колледже. Книга получила положительные отзывы, однако Уоллес считал ее небрежно написанной и во многих отношениях провальной. Критики также отмечали недостатки романа, но большинство из них подчеркивает, что “The Broom of the System” дает представление о литературных амбициях писателя в начале карьеры и о философских основах его произведений.

События романа происходят в 1990-е гг. В сюжете можно обнаружить переключки с романом Томаса Пинчона “The Crying of Lot 49” («Выкрикивается лот 49»): главный персонаж, молодая девушка по имени Линор Бидсман, телефонистка издательства “Frequent and Vigorous”, узнает о том, что ее прабабушка — которую тоже зовут Линор — пропала из дома престарелых вместе с другими пациентами и работниками. Прабабушка является преданным последователем философа Людвиг Витгенштейна. По словам Рика Вигоруса, главного редактора издательства и невротичного возлюбленного главной героини, прабабка Линор — эгоистичная дама с «интеллектуальными претензиями», одержимая словами и везде обнаруживающая «языковую проблему»: “If your car would not start, it was apparently to be understood as a language problem. If you were unable to love, you were lost in language”<sup>21</sup> [Wallace 2016, p. 74]. Так Витгенштейн оказывается фоновым персонажем книги. Как далее заявляет Рик, прабабка «индоктринирует Линор» — то есть навязывает ей витгенштейновскую идею о мире как о лингвистическом конструкторе,

---

<sup>19</sup> «Метла системы», переведено на рус. яз. Н. Караевым в 2022 г.

<sup>20</sup> Второй диплом представлял собой рассуждение о фатализме Ричарда Тейлора — идеи о том, что будущее человека предопределено.

<sup>21</sup> «Если не заводится машина, это явно надо понимать как языковую проблему. Если вы не способны любить, вы затерялись в языке» [Уоллес 2022, с. 52]. *Здесь и далее*: перевод Н. Караева.

о том, что нет никакой «внелингвистической» действительности. Линор боится, что тоже является лингвистической конструкцией и частью «рассказывания» других людей, а ее индивидуальности, самости будто нет: “Well see, it seems like it’s not really like a life that’s told, not lived; it’s just that the living is the telling, that there’s nothing going on with me that isn’t either told or tellable, and if so, what’s the difference, why live at all?”<sup>22</sup> [Wallace 2016, p. 119]. Ирония, однако, в том, что она действительно является персонажем в романе Уоллеса.

Название книги пошло от фразы прабабушки Уоллеса, которая, когда уговаривала своих детей съесть яблоко, говорила: «Это же метла системы» [Мах, pp. 97–98]. Также это прямая отсылка к Витгенштейну: прабабушка преподает философский урок брату Линор, Ля-Вашу, о значении как о «фундаментальности», «полезности» (“meaning as use”) [Wallace 2016, p. 150], то есть о том, что значение слова есть «его употребление в языке» [Витгенштейн, с. 43]. Подметая пол метлой, она спрашивает Ля-Ваша, что более «фундаментально» — прутья или черенок, но ответ на вопрос зависит от того, как используется метла: если мы хотим подмести пол, то прутья становятся ее сутью; если же мы хотим разбить ею окно, то смыслом становится черенок [Wallace 2016, pp. 149–150]. Роман отражает переживания Уоллеса по поводу собственных отношений с языком, сформировавшихся под влиянием философии Л. Витгенштейна, Дж. Л. Остина и Ж. Деррида в Амхерст-колледже. «На самом простом уровне» Линор — это сам Уоллес [Ryerson, p. 20].

Анализ влияния названных философов на воззрения писателя неоднократно осуществлялся как в англоязычной, так и в русскоязычной критике, и очередное рассмотрение отношений между Витгенштейном и Уоллесом не является нашей целью. Однако роман “The Broom of the System” раскрывает не только философские основы творчества Уоллеса, но и темы, которые являются непосредственным предметом его осмысления и получают дальнейшее развитие в романах “Infinite Jest” («Бесконечная шутка», 1996 г.)

---

<sup>22</sup> «Ну, понимаете, кажется, дело не совсем в том, что жизнь рассказывают, а не проживают; скорее, речь о том, что житье и есть рассказывание, и со мной не происходит ничего, о чем не рассказывают или о чем нельзя рассказать, и, если так, в чем разница, зачем вообще жить?» [Уоллес 2022, с. 82].

и “The Pale King” («Бледный король», 2011 г.): речь идет об облике американского общества и культуры.

Основное действие романа происходит на Среднем Западе США<sup>23</sup>, в Кливленде, штат Огайо. Уоллес на самом деле не был коренным жителем Среднего Запада — он родился в г. Итака, штат Нью-Йорк. Писателю было шесть месяцев, когда семья переехала в штат Иллинойс [Max, pp. 7–8]. В полуавтобиографическом эссе “Derivative Sport in Tornado Alley” Уоллес без каких-либо сомнений называет себя жителем Среднего Запада, а своим родным домом — поселение Фило, расположенное в округе Шампейн указанного штата. Однако в Фило, как однажды отметил отец Уоллеса, тот на самом деле никогда не жил [Quinn, p. 94]. Старший Уоллес нашел любопытное объяснение выдумке сына, предположив, что городок Фило казался ему привлекательным и близким из-за своего греческого названия, вызывающего ассоциации с понятиями «любовь» и «дружба» [Ibid]. То есть Уоллес, несмотря на некоторые биографические искажения, считал Средний Запад родным регионом, и Америка периода “The Broom of the System” — это, в первую очередь, среднезападная Америка. Однако это личный Средний Запад автора, обозначенный им самим не географически, а, скорее, ностальгически: место, связанное с воспоминаниями из детства, с теннисом, торнадо и грозами, с «гротескно плодородной почвой» [Wallace 2009, pp. 11–12]. В романе же Уоллес пытается создать этот ностальгический образ Среднего Запада, а именно — то, что когда-то было «сердцем Америки» (Heartland).

Мистер Блюмкер, возглавляющий дом престарелых Шейкер-Хайтс, откуда исчезла прабабушка, в разговоре с младшей Линор рассуждает о сути региона: “Both in the middle and on the fringe. The physical heart, and the cultural extremity. <...> We feed and stoke and supply a nation much of which doesn’t know we exist. A nation we tend to be decades behind, culturally and intellectually”<sup>24</sup> [Wallace

---

<sup>23</sup> Согласно Бюро переписи населения США, в состав региона входит двенадцать штатов: Иллинойс, Индиана, Айова, Канзас, Мичиган, Миннесота, Миссури, Небраска, Северная Дакота, Огайо, Южная Дакота, Висконсин.

<sup>24</sup> «Сразу и посередке, и на откосе. Физическое сердце — и культурная крайность. <...> Мы снабжаем пищей, топливом и много чем страну, которая по боль-

2016, p. 142]. Блумкер подчеркивает, что пропавшие старики были со Среднего Запада: они как носители воспоминаний — того, «что сразу и есть, и нет», — просто исчезают, и никому не удастся обнаружить их точное местоположение. Это своеобразная аллегория прошлого, которое безвозвратно утеряно.

Попытку уловить «место, которое есть и которого нет» Уоллес осуществляет, помещая своих персонажей в вымышленный пригород Кливленда Восточный Коринф и искусственную пустыню Огайо, будто пытаясь оставаться географически в границах Среднего Запада, но без привязки к какой-либо реально существующей точке на карте региона.

Восточный Коринф был основан дедом главной героини, Стоунсайфером Бидсманом II<sup>25</sup>. Это рукотворный<sup>26</sup>, «неолиберальный город, ставший буквальным», как пишет К. Хейс-Брейди [Hayes-Brady, p. 68]. Восточный Коринф не имеет ничего общего с природным, естественным ландшафтом и отвечает только лишь интересам его создателя, крупного предпринимателя — очертаниями город повторяет профиль актрисы Джейн Мэнсфилд, которая вместе с Мэрилин Монро была секс-символом 1950-х гг. [Wallace 2016, p. 45].

Однако возвращение к истокам, которое пытаются осуществить персонажи романа, становится объектом сатиры автора. Особенно это выражено в образе искусственной пустыни “The Great Ohio Desert”, сокращенно “The G. O. D.”<sup>27</sup>. Уоллес переносит нас в 1972 г., представляя стенограмму встречи губернатора штата Огайо с его советниками и вице-президентом корпорации «Промышленный дизайн пустынь» (“Industrial Desert Design”).

Губернатор жалуется участникам встречи на то, что «что-то не ладно с нашим штатом», который буквально вырос из дикой

---

шей части ведаť не ведает, что мы есть. Страну, от которой мы отстаем на десятки лет, культурно и интеллектуально» [Уоллес 2022, с. 97].

<sup>25</sup> В переводе Н. Караева — Камношифр Бидсман II.

<sup>26</sup> В штате Огайо есть другой Коринф: «...но он находится более чем в шестидесяти милях к востоку от Кливленда, далеко не рядом с Шейкер-Хайтс» [Severs, p. 43].

<sup>27</sup> В переводе на русский язык Н. Караев передал название как «Гигантская Огайская Супер-Пустыня Образцового Дизайна», сокращенно «Г. О. С. П. О. Д.»

природы: жителям Огайо слишком хорошо живется, и им необходима дикая местность (“wilderness”) или пустыня, то есть «другой для огайского “я”» (“An Other for Ohio’s Self”), «размякшего» и избалованного торговыми центрами [Wallace 2016, pp. 53–54]. Озабоченность «пасторальным импульсом» всегда была присуща американским писателям, однако Уоллес в своем романе полностью переосмысляет этап ностальгического поиска блаженства в дикой местности. Пустыня с недвусмысленным названием “The G. O. D.” — такой же коммерческий проект «за миллиард долларов», как и Восточный Коринф: мили черного песка, полные скорпионов и торговых ларьков, организованные рядом с тем, что когда-то было Уэйнским национальным лесом, единственным заповедником в Огайо [Ibid, pp. 54–57].

Управление «Промышленного дизайна пустынь» «питает извращенный туризм» [Severs, p. 37]; уничтожение настоящего леса — другими словами, находящейся рядом «дикой местности» (“wilderness”), — и замена ее искусственной пустыней, вход в которую стоит пять долларов, показывает, как объекты, в том числе и природные, становятся товарами в среднезападной Америке. Интересно, что персонажи верят, что это настоящая дикая местность, однако позже осознают ее коммерческую направленность — как замечает Г. Фостер, пустыня «всегда была коммерческим предприятием, но когда замечаешь это, обнаруживается симуляция» [Foster, p. 40].

Ж. Бодрийяр видит всю Америку, «страну без надежды», как пустыню: «Здесь же города — движущиеся пустыни. Ни монументов, ни истории: одна только экзальтация движущихся пустынь и симуляции» [Бодрийяр 2000, с. 199]. Великая пустыня Огайо в романе Уоллеса становится воплощением безразличия и пустоты; губернатор Огайо описывает свою задумку как голый, «разоренный регион» и «запустение» [Wallace 2016, p. 54].

Пространство ностальгии в романе Уоллеса постепенно заполняет гротескный, вышедший из-под контроля капитализм; при этом компании часто имитируют деятельность и не приносят ничего, кроме вреда. Например, фирма по производству детского питания Stoneciphenco Baby Food Products, владельцем которого является отец главной героини, агрессивно продвигает на рынке сомнительный продукт, ускоряющий развитие речи [Ibid, pp. 148–149]. Компания

пытается опередить конкурирующую фирму Gerber, которая, в свою очередь, эксплуатирует изможденную девочку-гимнастку с говорящим именем Копейка в рекламных целях.

Возвращаясь к образу пустыни “The G. O. D.”, необходимо обратить внимание на ее название — оно показывает, что жители Огайо, чья жизнь полностью коммерциализирована, верят в ложного «Бога» или же в ничто. Основу их веры составляют пустота или симулякры; в романе это подкрепляется комичными эпизодами с попугаем главной героини по имени Влад Колосажатель (Vlad the Impaler).

Неожиданно заговоривший попугай, через которого якобы «вещает лично Господь Бог», всего лишь случайная жертва махинаций Stoneciphесо: предположительно, он съедает детское пюре производства компании<sup>28</sup>. Однако «пернатый проводник» современного слова Господа становится популярным на телевидении соведущим программы «Клуб партнеров с Богом» (“Partners with God Club”) вместе с преподобным Хартом Ли Сайксом<sup>29</sup>. Слово «партнеры» в названии программы отражает выход веры в Бога на рынок: чтобы «Иисус вошел в вашу жизнь», нужно заплатить от двадцати до двухсот пятидесяти долларов [Wallace 2016, p. 460]. Уоллес здесь подчеркивает силу воздействия телевидения, искажающую сознание людей и их восприятие реальности: трудно найти что-либо духовное в просмотре телевизионной программы, где слово Божье, изрекаемое попугаем, чередуется с рекламой. Однако за телепроповедями наблюдает немалое количество зрителей — программа «Клуб партнеров с Богом» выходит в прайм-тайм [Ibid, p. 461].

Уоллес напишет позднее в программном эссе “E Unibus Pluram”: «...телевидение в огромных дозах влияет на человеческие ценности и самовосприятие на глубоком уровне» [Уоллес 2023, с. 155]. Зрители видят и слышат, как им кажется, Бога, удовлетворяются поклонением его комичному отображению (симулякру), и у них нет возможности отделить ложное от истинного. Происшествие

---

<sup>28</sup> Образ попугая возник не без влияния Витгенштейна, который в «Философских исследованиях» задался вопросом: «346. Но разве нельзя вообразить, что Господь внезапно наделил попугая сознанием, и теперь птица говорит с собой?» [Витгенштейн, с. 170].

<sup>29</sup> В переводе Н. Караева — Харт Ли Псикк.

с братом Линор, который попал в психиатрическую больницу из-за того, что считал себя конкурсантом телевизионной викторины, буквально иллюстрирует идею Бодрийяра о «растворении телевидения в жизни, растворении жизни в телевидении» [Бодрийяр 2015, с. 48].

Телевидение и домашние развлечения также являются неотъемлемой частью жизни семейства Спэниард<sup>30</sup>. Спэниарды проходят сеансы психотерапии в виде так называемого «семейного театра»: суть их семейных проблем состоит в том, что члены семьи думают о себе не как об индивидуальностях, а как о «части» чего-то большего. Пытаясь восстановить свою идентичность, каждый из них начинает привязываться к вещам: отец семейства, например, к дорогим часам, его жена — к карте «Виза Голд». Идентификация себя в современном мире происходит посредством «поиска убежища в вещах», однако такая жизнь полна «риска и тревоги», так как вещь в случае потери провоцирует «дезориентацию и печаль» [Wallace 2016, pp. 170–172]. Выход из этого порочного круга представлен в завершении постановки: как заключают сами Спэниарды, становятся необходимы «содержательный диалог», «взаимодействие друг с другом» [Ibid, p. 172]. Однако ирония «семейного театра» проявляется в том, что члены семьи Спэниард на самом деле не начинают такого диалога друг с другом: они повторяют (в шестой раз) заученные реплики, а в сцене, где все якобы топчут свои вещи в знак прекращения зависимости от них, старший Спэниард бережливо убирает свои часы, чтобы не разбить.

Коммуникация (диалог) действительно оказывается неуспешной в романе, так как сообщение и получатель часто не подходят для момента, определенного намерением говорящего. Помимо этого, она часто становится вторичной: общение происходит не напрямую между людьми, а фильтруется и искажается, например, телевидением или рекламой.

Таким образом, Америка в романе “The Broom of the System” преимущественно сосредоточена для Уоллеса на Среднем Западе, и при этом автор рассматривает «сердце Америки» не как территорию, определенную географически, а скорее как пространство

---

<sup>30</sup> В переводе на рус. яз. — Гишпан.

ностальгии — то, что ассоциируется с родным домом не только для него самого, но и в представлении американцев вообще. Тем не менее идеализированный образ прошлого искажается в коммерциализированном регионе, где жизнь людей во многом определяется материальным, а коммуникация, опосредованная телевидением или СМИ, которые фундаментально меняют человеческое сознание, не является успешной.

Уоллес — не первый американский писатель, подчеркивающий общественные пороки, пагубное влияние СМИ и потерю коммуникативной функции языка. Данные аспекты также представлены, например, в творчестве постмодернистов Дона Делилло и Джозефа Хеллера. Автор, как и его литературные предшественники, подмечает и анализирует негативное воздействие популярной культуры на общественное сознание, национальную идентичность и на самоидентификацию, которые, в свою очередь, выстраиваются не на основе связи с местом или этнической принадлежности, а определяются тем, какие телепрограммы смотрят люди. Однако в “The Broom of the System” можно увидеть, что Уоллес постепенно выводит на первый план человеческие чувства и эмоции, как и внутреннее «я» человека: формирование и сохранение индивидуальности ценно для него, однако он также подмечает важность взаимоотношений и общения с другими, так как именно это делает существование в изображенных им условиях возможным.

### **Источники**

*Уоллес Д. Ф.* Метла системы. М. : Изд-во АСТ, 2022. 305 с.

*Уоллес Д. Ф.* Избранные эссе. Екатеринбург : Гонзо, 2023. 583 с.

*Wallace D. F.* The Broom of the System. New York : Penguin Books, 2016. 467 p.

*Wallace D. F.* A Supposedly Fun Thing I’ll Never Do Again. New York : Back Bay Books / Little, Brown and Company, 2009. 629 p.

### **Исследования**

*Бодрийяр Ж.* Америка. СПб. : Владимир Даль, 2000. 205 с.

*Бодрийяр Ж.* Симулякр и симуляции. М. : Издательский дом «Постум», 2015. 240 с.



*Витгенштейн Л.* Философские исследования. М. : Изд-во АСТ, 2018. 352 с.

*Foster G.* A Blasted Region: David Foster Wallace's Man-made Landscapes // Consider David Foster Wallace: Critical Essays / ed. by D. Hering. Los Angeles : Sideshow Media Group, 2010. P. 37–48.

*Hayes-Brady C.* The Unspeakable Failures of David Foster Wallace. Language, Identity, and Resistance. London : Bloomsbury, 2016. 234 p.

*Max D. T.* Every Love Story Is a Ghost Story: A Life of David Foster Wallace. New York : Penguin, 2012. 368 p.

*Quinn P.* “Location's Location”: Placing David Foster Wallace // A Companion to David Foster Wallace Studies / ed. by M. Boswell, S.J. Burn. New York, NY : Palgrave Macmillan, 2013. P. 87–106.

*Ryerson J.* Introduction: A Head That Throbbled Heartlike: The Philosophical Mind of David Foster Wallace // Fate, time, and language: an essay on free will: David Foster Wallace / ed. by S.M. Cahn and M. Eckert. New York, Chichester, West Sussex : Columbia University Press, 2011. P. 1–36.

*Severs J.* David Foster Wallace's Balancing Books. Fictions of Value. New York : Columbia University Press, 2017. 328 p.

## **2.6. «Удачи вам и терпения. Много терпения»: русскаяязычная критика о романе Д. Ф. Уоллеса «Бесконечная шутка»**

«Удачи вам и терпения. Много терпения. Очень много терпения», — это цитата из личного блога писателя и переводчика А. Поляринова [Поляринов 2013]. Так в ноябре 2018 г. он анонсировал издание романа “Infinite Jest” Дэвида Фостера Уоллеса на русском языке.

Почему же Поляринов советует запастись терпением? Роман, который многие считают шедевром Уоллеса и одним из самых важных в американской литературе конца XX — начала XXI вв., имеет репутацию «нечитабельного» и «физически сложного» произведения: в книге более 1 тысячи страниц и 388 примечаний, которые также имеют свои сноски.

Помимо объема и запутанных сюжетных линий, главная проблема, которая стоит на пути и переводчиков, и читателей — это язык и стиль повествования Уоллеса. Уже на этапе редакции его романов, согласно биографии Д. Т. Макса “Every Love Story Is a Ghost Story”, возникали разногласия с Уоллесом, который отрицательно относился к любым исправлениям [Мах, р. 409]. Тем не менее в США книга сразу стала бестселлером и сделала Уоллеса, как пишет Поляринов, «рок-звездой» от литературы [Поляринов 2019, с. 9]. Однако за все время роман не получил ни одной литературной премии, а исследователи, критики и журналисты разбились на два лагеря: одни признали Уоллеса гением, другие — графоманом, объяснив успех «Шутки» грамотной маркетинговой кампанией издательства.

Несмотря на это, дискуссия о творчестве Дэвида Фостера Уоллеса развивается стремительными темпами. Издание монографий; популяризация образа и личности Уоллеса в кино и на телевидении; создание тематических сайтов, посвященных анализу его книг; открытие архива в Центре Гарри Рэнсома при Университете Техаса в Остине, где представлена личная библиотека Уоллеса, а также черновики, переписки с другими писателями и издателями; создание международного сообщества и журнала “Journal of David Foster Wallace Studies” — все это свидетельствует, как пишет Т. Н. Красавченко, о недюжинном интересе к личности Уоллеса и его творчеству [Красавченко, с. 244]. Причем этот интерес развивается не только за рубежом, но и в России, несмотря на сомнения Уоллеса по поводу того, что его сочинения вообще «могут иметь какое-либо отношение к читателям из других культур» [Thompson, р. 14–15]. Уоллес с опаской относился к переводам «Бесконечной шутки» на иностранные языки: Л. Томпсон отмечает, что «переписка Уоллеса с переводчиками демонстрирует его скептицизм как по отношению к общему понятию перевода, так и к идее о том, что его произведения вообще могут быть культурно транспонированы» [Ibid].

Д. Балин в статье «О том, зачем нам Дэвид Фостер Уоллес» пишет, что, несмотря на поздний перевод («...спустя несколько десятилетий после выхода он смотрится запоздалым приветом из прошлого. У нас за это время выросла своя литература, обращенная к человеку...»), Уоллес нам нужен «для того, чтобы в очередной раз

погрузиться в пространство большой литературы» [Балин]. В центре «Бесконечной шутки» — сущность человека и целостность его личности в эпоху информации, технологий, зависимостей и стремительно меняющихся тенденций; язык и стиль Уоллеса являются, в свою очередь, несомненными достоинствами романа [Там же].

А. Поляринов еще за два года до публикации перевода “Infinite Jest” отмечал, что «своим романом ДФУ [Уоллес] открыл новое направление в американской литературе. Его *magnum opus* — это вызов. Вызов всей постмодернистской литературе, с ее сарказмом и цинизмом» [Поляринов 2019, с. 12]. В 1993 г. Уоллес написал известное эссе “E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction”, идеи которого также были отражены в “Infinite Jest”. Эссе легло в основу дискуссии о том, является ли Уоллес постмодернистским писателем или же представителем новой вехи в литературе. Критика постмодернистской иронии и утверждение искренности, представленные писателем, стали использоваться в качестве характеристик перехода от постмодернизма к чему-то новому: пост-постмодернизм, постирония, «новая искренность», метамодернизм — наиболее популярные термины, используемые в настоящее время. Поляринов перефразирует ключевой посыл Уоллеса так: «Современная литература, во главе которой стоят все эти «бесконечно остроумные, чудеснейшие выдумщики», избравшие «ироническую дистанцию» и считающие наивность ущербным чувством, — эта литература нежизнеспособна, она парализована иронией <...>. И единственный способ победить ее, <...> — это быть честным и открытым, не прятаться за ухмылкой интеллектуала и не бояться собственной наивности» [Там же, с. 13].

С. Эспозито в статье «Кем был Дэвид Фостер Уоллес?» пишет, что к “Infinite Jest” Уоллеса «будут обращаться будущие поколения, когда захотят понять Америку на рубеже тысячелетий», ведь он сумел показать «фундаментальные парадоксы Америки тех времен, когда он рос — противопоставление общества и личности; битва между материальной прибылью и человечностью; природа жадности; неуловимость удовлетворения; отчаянная война за счастье» [Эспозито]. В романе очень хорошо отражен взгляд Уоллеса на историю и политику Америки, что, как мы думаем, особо актуально и для русскоязычных читателей сегодня. Уоллес

был «глубоко американским писателем»: «...трудно представить другого литератора начала века, который бы так открыто обращался к американским культурным проблемам» [Thompson, p. 1].

Если говорить о научном интересе к «Бесконечной шутке» и другим романам Уоллеса в России, можно сделать вывод, что основные направления исследований перекликаются с теми, что задают зарубежные исследователи.

Особенно выделяются работы А. К. Никулиной. Исследователь анализирует философскую основу не только “Infinite Jest”, но и романов “The Broom of the System” (1987 г.) и “The Pale King” (2011 г.). Учитывая интерес Уоллеса к концепции Л. Витгенштейна о реальности как лингвистическом конструкте, А. К. Никулина сопоставляет взгляды философа с темами и идеями указанных выше произведений. Автор уделяет внимание языку в романах Уоллеса и описывает его как систему знаков, ограничивающую свободу человека, в то время как погружение персонажей в молчание свидетельствует об их духовном росте [Никулина 2019, 2020, 2021]. Средний Запад США рассматривается как контекст для ведущих у Уоллеса тем потерянности и неспособности персонажей к коммуникации [Никулина 2019, 2023]. А. К. Никулина ориентируется в своем анализе на работы зарубежных коллег, например, Д. Баскина, Э. Беннетта, Р. Болджера и С. Корба, Л. Константину и др.

Исследователи также обращаются к влиянию русской литературы на творчество Д. Ф. Уоллеса. Л. Томпсон отмечает, что Уоллес интересовался произведениями Н. Гоголя, А. Чехова, И. Тургенева, А. Пушкина, И. Гончарова, Д. Хармса и др. [Thompson, p. 8], однако в российском литературоведении особое внимание уделяется влиянию Ф. М. Достоевского.

Опираясь на статью Т. Джейкобса «Братья Инканденца: переложение идей в “Братьях Карамазовых” Ф. Достоевского и “Infinite Jest” Дэвида Фостера Уоллеса» (“The Brothers Incandenza: Translating Ideology in Fyodor Dostoevsky’s The Brothers Karamazov and David Foster Wallace’s Infinite Jest”, 2007 г.) и книгу Л. Томпсона «Глобальный Уоллес», О. Ю. Панова отмечает, что роман «Братья Карамазовы» является «претекстом» “Infinite Jest”, и из него были взяты литературные прототипы братьев Инканденца [Панова, с. 417].

Кроме того, автор ссылается на эссе Уоллеса «Достоевский Джозефа Фрэнка» (“Feodor’s Guide: Joseph Frank’s Dostoevsky”, 1996 г.), где тот отмечает, что «молодой Достоевский был точь-в-точь как молодые американские авторы» [Там же, с. 417–418].

Отдельно рассматривается поэтика «новой искренности» и стремление Уоллеса к *искреннему* выражению человеческих проблем и *искренней* коммуникации между писателем и читателем; можно найти работы, которые посвящены различным темам и особенностям романа “Infinite Jest”, например, концепции будущего, культуре потребления, композиции.

Здесь мы также хотели бы отметить обзор «Англоязычная критика о “культовом” американском писателе Дэвиде Фостере Уоллесе» (2018), опубликованный Т. Н. Красавченко, так как он помогает обратить внимание на существующие направления исследований о творчестве Д. Ф. Уоллеса. Интересно, что слово «культовый» в заглавии обзора взято автором в кавычки: все еще открыт вопрос о месте Уоллеса в широком культурном контексте. Как пишет Т. Н. Красавченко, «исследования о Дэвиде Фостере Уоллесе объединяет стремление пересмотреть сформировавшиеся прежде мифы об этом американском писателе <...>. Все вместе они способствуют созданию своеобразного “культа” этого писателя, создавшего яркое художественное свидетельство того, что представляла собой Америка к миллениуму» [Красавченко, с. 252].

Важно отметить, что Д. Ф. Уоллес регулярно упоминается в статьях, посвященных вопросу о появлении нового художественного дискурса, альтернативного постмодернизму, — метамодернизма [Красавченко; Нечаева; Мишати́на; Сербинская].

## Исследования

Балин Д. А. О том, зачем нам Дэвид Фостер Уоллес // Вопросы литературы. 2022. № 4. URL: <https://voplit.ru/column-post/o-tom-zachem-nam-devid-foster-uolles/> (дата обращения: 15.11.2023).

Красавченко Т. Н. Англоязычная критика о «культовом» американском писателе Дэвиде Фостере Уоллесе // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7. Литературоведение: Реферативный журнал. 2018. № 4. С. 244–252.

*Мишати́на Н. Л.* Методическая лингвоконцептология в контексте культуры метамодернизма // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2022. № 204. С. 68–79.

*Нечаева Е. А.* Метамодернизм как дискурс нового антропологического мифа // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. 2021. № 1. С. 191–202.

*Никулина А. К.* «Вырваться за пределы языка»: речь и молчание в романе Д. Ф. Уоллеса «Бесконечная шутка» // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2020. № 63. С. 235–249.

*Никулина А. К.* Витгенштейновский контекст размышлений о проблеме Другого в философских романах Д. Ф. Уоллеса // Вестник ТГГПУ. 2019. № 3 (57). С. 161–167.

*Никулина А. К., Баранова Н. В.* Художественный образ американского среднего запада в романах У. Гэсса и Д. Ф. Уоллеса как метафора человеческого существования // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2023. № 1. С. 103–113.

*Никулина А. К.* Диалог аналитической и континентальной философии в романе Д. Ф. Уоллеса «Швабра системы» // Известия Смоленского государственного университета. 2021. № 3 (55). С. 40–52.

*Панова О. Ю.* Американский «подпольный дух»: повесть Ф. М. Достоевского «Записки из подполья» и литература США второй половины XX века // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2021. Т. 21, вып. 4. С. 412–419.

*Поляринов А. В.* Журнал об иностранной литературе: блог Алексея Поляринова // LiveJournal. 2013. URL: <https://polyarinov.livejournal.com/> (дата обращения: 21.08.2023).

*Поляринов А. В.* Почти два килограмма слов. М. : Individuum, 2019. 278 с.

*Сербинская В. А.* Постмодернизм и метамодернизм: разграничение понятий и черты метамодернизма в современной литературе // Парадигма. 2017. № 26. С. 22–30.

*Эспозито С.* Кем был Дэвид Фостер Уоллес? // Дистопия. Издательство. 31.01.2018. URL: <https://dystopia.me/kem-byi-devid-foster-uolles> (дата обращения: 05.03.2024).

*Jacobs T.* The Brothers Incandenza: Translating Ideology in Fyodor Dostoevsky's The Brothers Karamazov and David Foster Wallace's Infinite Jest.

DOI: 10.1353/tsl.2007.0014 // Texas Studies in Literature and Language. 2007. Vol. 49 (3). P. 265–292.

*Max D. T.* Every Love Story Is a Ghost Story: A Life of David Foster Wallace. New York : Penguin, 2012. 368 p.

*Thompson L.* Global Wallace. David Foster Wallace and World Literature. New York ; London : Bloomsbury Publ., 2017. 271 p.

## **2.7. Критическая рецепция произведений И. А. Бунина в Ираке**

Иван Алексеевич Бунин, известный своими творениями во всем мире (особенно после присуждения ему в 1933 г. Нобелевской премии), вместе с тем не так известен в арабском обществе, особенно в Ираке. Творчество нобелевского лауреата никак не повлияло на иракскую литературу, интерес для иракского читателя представляют только те произведения писателя, в которых отразились восточные мотивы: о них написаны критические и литературоведческие статьи. В Ираке Бунина называют «любителем Корана», именно так его охарактеризовал литературовед Ибрахим Або Авад в своей статье «Русский писатель, любящий Коран» [Ибрахим Або Авад].

Стоит отметить, что знаменитый в Советском Союзе «Дом прогресса» не переводил произведения Бунина на арабский язык даже после провозглашения «перестройки». Только в 1987 г. иракский писатель Абдалла Хобба опубликовал перевод романа «Тёмные аллеи». В 2003 г. в Кувейте был опубликован рассказ «Митина любовь» в переводе Шавката Юсефа. Там же в 2019 г. была опубликована повесть «Деревня» в переводе Фуада Аль-Марей, и уже в 2020 г. доктор Макарем Аль-Гамри перевела на арабский язык философско-критическое автобиографическое произведение Бунина «Освобождение Толстого» — этот перевод был издан в Абу-Даби.

Подчеркну, что, в отличие от других русских писателей, живших на рубеже XIX–XX веков и испытавших влияние Востока, Иван Бунин остаётся почти неизвестным арабскому читателю. Даже роман «Жизнь Арсеньева», за который писатель получил Нобелевскую премию, до сих пор не переведён на арабский язык.

Примечательно, как в Ираке воспринимают биографию Бунина. Мы не найдём здесь сухих сводок и фактов, но прежде всего увидим указания на судьбу писателя как мученика (а в арабской традиции мученик — всегда хороший человек), также отмечается и некий мистицизм в контексте даты его рождения и смерти: Бунин родился в тот же год, что и В. И. Ленин, а умер в год смерти И. Сталина. В этом иракские исследователи видят знак свыше, поскольку именно революция 1917 г. навсегда изменила не только быт и страну проживания писателя, но и привнесла оттенок грусти в его произведения, сделала великим философом, пытающимся постичь первооснову бытия человека в вопросе его смертности и бессмертия.

Так, Ибрахим Або Авад в своей статье «Русский писатель, любящий Коран» подчёркивает простоту Бунина, его близость к народу и мученичество следующими вехами в его судьбе. Во-первых, исследователь отмечает, что еще в детстве будущий лауреат Нобелевской премии пас скот вместе с крестьянскими мальчишками и дружил со многими из них, а с ранней юности зарабатывал себе на хлеб, работая в провинциальной газете. Во-вторых, Ибрахим Або Авад указывает на трагичность жизни писателя: первая трагедия — банкротство его отца в 1893 г., которое заставило Бунина оставить учёбу в университете, но, благодаря присущей ему силе духа, писатель всё же продолжил самообразование. Второе сильное потрясение — разрыв отношений с любимой девушкой по инициативе её родителей из-за бедности и безвестности потенциального жениха. Это событие оказало негативное влияние на Бунина. Как отмечает Ибрахим Або Авад, «писатель стал сторониться людей, стал замкнутым, и окружающие воспринимали его как сухого и холодного человека» [Ибрахим Або Авад]. Но на самом деле, подчёркивает исследователь, Бунин «лишь скрывал свои чувства, боясь очередной боли, и никому не открывал тайны своей души» [Там же]. В 1895 году писатель пережил третье потрясение — его новая девушка сбежала и вышла замуж за его друга. Этот случай сильно повлиял на Бунина и стал началом новой жизни: он порвал с прошлым, переехал в Москву, стал членом известных литературных кружков (где добился больших успехов), познакомился с известными писателями и критиками своего времени. У него появилась страсть к путешествиям — Бунин совершил множество поездок



по Европе, Африке и Ближнему Востоку. Впечатления от этих поездок нашли отражение в его рассказах и стихах, пользующихся большой популярностью у читателей. Пройдя тернистый путь, Бунин стал одним из выдающихся русских писателей своего времени.

Сами Амара в своей статье «Русский писатель, интересующийся арабской цивилизацией» также подчёркивает тяжелые события, которые пришлось пережить Бунину: Русско-японская война 1905 г., Первая мировая война (1914–1918 гг.), Октябрьская социалистическая революция 1917 г., иммиграция, Вторая мировая война (1939–1945 гг.) В арабском мире (в Ираке в том числе) Бунина воспринимают как пророка в литературе именно из-за его ореола мученика, ведь на его долю выпали страшные потрясения; его страдания можно сопоставить со страданиями великих двенадцати имамов — внуков Пророка Мохаммеда, испытавших лишения, наветы, ужас войны и принявших мученическую смерть.

Сами Амара, отмечая страсть писателя к путешествиям, пишет: «Бунин отказался от жизни в молитве и спокойствии. Он стремился путешествовать в поиске мира в своей душе, который нашёл на Востоке: в Египте, Ливане, Палестине, Тунисе и Алжире, Сирии, Греции, Турции, Иерусалиме: в этих местах соединились все религии» [Сами Амара]. Воспоминания о поездках на Восток легли в основу его литературных шедевров, пронизанных духовно-религиозным арабским оттенком, в них даны ответы на вечные вопросы бытия: о смысле жизни, о цели создания человека, о взаимосвязи и взаимозависимости форм бытия в целом, о значении истории, о причинах появления и гибели цивилизаций, о стремлении народов к познанию истины, к добру и красоте.

Бунин на протяжении всей своей жизни изучал Коран и, как отметил Ибрахим Або Авад, «несмотря на то, что писатель побывал во многих странах, он неизменно возвращался на Восток, как бы отвечая на зов глубоко внутри себя. Видя разные аспекты исламской жизни, Бунин чувствовал себя восторженным суфием» [Ибрахим Або Авад]. Писатель не расставался с Кораном, что отразилось на стиле его письма, зачастую мы можем в стихах Бунина найти непосредственные отсылки к сурам Священной Книги.

Как иракец и араб, знающий русский язык и читающий произведения Бунина в оригинале, хочу обратить внимание на такую особенность в восточном цикле стихотворений писателя и поэта, как использование прямых калек с арабского языка.

Прежде всего отмечу загадочные буквы перед сурами Корана (ملا) — *Элиф. Лям. Мим*. Многие исследователи Священной книги видят в них некую тайну. Но на самом деле эти буквы — своеобразное восклицание, направленное на привлечение особого внимания к следующему за ними тексту. Так, в стихотворении «Тайна» (1905) мы читаем:

*«Во имя Бога и Пророка  
Прочти, слуга небес и рока,  
Свой бранный клич: скажи, каким  
Девизом твой клинок украшен?»  
И он сказал: «Девиз мой страшен.  
Он — тайна тайн: Э л и ф. Л я м. М и м.*

В стихотворении «Зейнаб» (1906), посвященном внучке Пророка Мохаммеда, мы встречаем кальки арабского имени — *Зейнаб* (زينب) и обозначения песчаной бури в пустыне — *Хамсин* (نيسين).

*З е й н а б, свежесть очей! Ты — арабский кувшин:  
Чем душевнее в палатках пустыни,  
Чем стремительней дует палящий х а м с и н,  
Тем вода холоднее в кувшине.*

В стихотворении «Джины» (1905) Бунин использует слово «ирам», имея ввиду «ирхам» (إرحام), обозначающее одежду, в которую облачаются верующие, совершающие хадж (паломничество) в священный город Мекку — дом Бога. Согласно Корану, это сооружение построил пророк Авраам по прямому указанию Всевышнего:

*Но не страшись: на рассвете увидишь ты М е к к у  
И облечёшься в И р а м.*

Название стихотворения «Ковсерь» (1903) и его эпитафия: «Мы дали тебе Ковсерь» взяты из Корана. (Сура 108: Аль-Каусар: «Изобилие») *Ковсерь* — это река в раю. Кроме того, автор использует арабское слово *джиннат* (جَنّات), то есть рай.

*В безбрежный блеск, за грань земли печальной,  
В сады Д ж и н н а т уносит душу он.*

И здесь же:

*А там течёт, там льётся за туманом  
Река всех рек, лазурная К о в с е р ь.*

В стихотворении «Ночь Аль-Кадр» (1903) Бунин использует название священной для мусульман ночи, о которой упоминается в 97 суре Корана. Согласно Священной книге, в эту ночь, которую еще называют «Ночью предопределения» или «Ночью могущества», был ниспослан Коран.

*Ночь А л ь-К а д р а. Сошлись, слились вершины,  
И выше к небесам воздвиглись их чалмы.*

В стихотворении «Тэмджид» (1905) писатель использует кальки сразу трёх арабских слов: «*дервиш*», «*джелвети*» и «*тэмджид*». Дервиш — это духовное лицо наподобие христианских монахов, посвятившее свою жизнь служению Богу. Эти люди стараются посредством отказа от собственного эго обрести связь с Богом и являются частью суфийского братства. Одним из известных всему миру дервишей был иранский поэт Джалаладдин Руми (1207–1273). Джелвети — суфийский мистический орден в суннитском исламе. Тэмджит — это особое прославление Бога, воздаяние Ему хвалы, которое начинается со слов: «Ты — сострадательный, Ты — щедрый, Ты — благородный, Ты — милосердный, Ты — обладатель благ. Ты — Тот, кто сделал добро Своим слугам» (молитва Бахаи).

*На середине между ранним утром  
И вечерним сумраком встают  
Д е р в и ш и Д ж е л в е т и на башне  
Древний гимн поют.*

Конечно, арабские слова органично звучат в стихотворениях, написанных Буниным по-русски, однако для неподготовленного читателя их понимание может вызвать трудности.

Помимо калек с арабского языка, писатель и поэт в своих стихотворениях использует целые исламские религиозные формулы. Например, в упомянутом нами стихотворении «Тайна» (1905) встречаются следующие фразы: «Во имя Бога и пророка» и «Нет в мире Бога, кроме Бога». Первую фразу, которая на арабском звучит как «Бисми Аллахи и расулихи» (قلوسرو دللا مسب), арабы произносят перед началом любого благого дела, а также перед вкушением пищи. Вторая, звучащая на арабском как «ля иляха илля Ллах» (للا لا اله الا الله), — отсылка ко второй суре Корана (Аль-Бакара, аят 163), в которой порицается многобожье: «Ваш Бог — Бог Единственный. Нет божества, кроме Него»

Помимо калек с арабского языка и религиозных формул, Бунин описывает и исламские обряды. Так, в стихотворении «Тонет солнце, рдяным углем тонет...» (1905) показаны все стадии намаза — молитвы мусульман.

*Мы проводим солнце, обувь скинем  
И совершим под звёздным, тёмным, синим  
Милосердным небом свой намаз.*

Ибрахим Истанбули в статье «Магия Востока в русской литературе — Иван Бунин на Святой Земле» подчёркивает влияние суфийского поэта Саади Ширази (1210–1292) на творчество писателя. В путешествиях по Востоку Бунин не расставался со сборниками стихов персидского поэта, восхищался его жизнью: «После своего рождения он (Саади Ширази — прим. М. Аль Каби) потратил тридцать лет на приобретение знаний, тридцать лет на путешествия и еще тридцать лет на размышления и творчество» [Истанбули].

Отмечая собственную страсть к путешествиям, писатель позаимствовал слова великого мусульманского поэта: «Я, как говорил Саади, стремился познать мир и оставить в нём частичку своей души» [Там же].

Перед путешествием на Восток, чтобы лучше понять культуру мусульманских народов, Бунин пристально изучал Коран, а также творчество Саади. Именно из стихов персидского поэта писатель позаимствовал такие суфийские понятия, как *Симаа* (Музыка мира), башня *Маана* (Смысл, Созерцание), искатель, экстаз.

Согласно постулатам исламской религии, всё в мире прекрасно, поскольку создано Богом. Поэтому Красота является одним из важнейших элементов в творчестве Саади, эту особенность мы находим и в произведениях Бунина.

Мистические идеи Востока отражены в сборнике рассказов «Тень птицы», а также в рассказах «Камень», «Смерть Пророка», в стихотворении «Авраам» и др. Жизнь, смерть и бессмертие человека в исламе рассматривается как мистическое путешествие духа, а время и пространство не имеет границ. Поэтому прошлое, настоящее и будущее в произведениях нобелевского лауреата предстают перед читателем одновременно.

Бунин в своём творчестве нередко прибегает к цитированию других источников. В произведениях восточного цикла писателя присутствуют отрывки из поэм Саади «Бустан» и «Гулистан», а также цитаты из Корана. Вольный перевод Саади присутствует в стихотворении Бунина «Череп» и поэме «Персидская мудрость».

В исламе почитаются все пророки, которым было ниспослано Слово Божье, помимо Пророка Мохаммеда это Авраам, Моисей, Джибраил, великий пророк Иса (Иисус Христос) и др. Поэтому мусульмане считают праведными все монотеистические религии (ислам, христианство, иудаизм) — все они ниспосланы Богом, в священных книгах этих вероучений заключена Истина. Для Бунина, как и для любого правоверного мусульманина, важны все религии, ведь главная ценность человека заключается в его духовном и нравственном начале. Эта мысль наиболее ярко выражена в стихотворении «Магомет и Сафия»:

*Сафия, проснувшись, заплетает ловкой  
Голубой рукою пряди чёрных кос:  
«Все меня ругают, Магомет, жидовкой», —  
Говорит сквозь слёзы, не стирая слёз.  
Магомед с усмешкой и любовью глядя  
Отвечает кротко: «Ты скажи им, друг:  
Авраам — отец мой, Моисей — мой дядя,  
Магомед — супруг».*

Ибрахим Инстанбули в статье «Магия Востока в русской литературе — Иван Бунин на Святой Земле», говоря о многочисленности «исламских» стихов писателя, подчеркивает: «Если бы не были известны подробности его жизни, можно было бы предположить, что последний русский классик никогда не расставался с Кораном» [Истанбули]. И это действительно так. Бунин читал Священную книгу на протяжении всей своей жизни, что позволило ему, в отличие от поверхностных стихов поэтов-символистов, увлекающихся Востоком, передать в своих произведениях сам дух Ислама. В этом он следовал традициям Пушкина и его «подражанию Корану»: «Бунин сумел полностью вжиться в образ мусульманина, странствующего дервиша, паломника к святыне. Иногда он превращается в певца, воспевающего блаженство в гареме, а иногда в свидетеля сотворения мира Богом и очевидца Великого Судного дня» [Там же]. Среди «восточных» стихотворений писателя и поэта отметим следующие: «Ночь аль-Кафра», «Чёрный камень Каабы», «Мекам», «Авраам», «Сатана Богу», «Птица», «Магомед в изгнании», «Трон Соломона», «Судный день». В них русский поэт превращается в пылкого исламского спиритуалиста и даже предстаёт как истинный мистик.

Хабиб Фуани в статье «Иван Бунин — заклятый враг большевизма и страстный любитель Востока» указывает на то, что трагические события XX века, изменившие жизнь мусульманских народов, нашли свое отражение и в произведениях писателя. Некоторые его стихотворения, такие как «Волны» и «Потомки Пророка», являются прямым отголоском происходящего в мире: «Дороги сердцу русского поэта были чувства гордости и достоинства мусульманина перед лицом европейских оккупантов и колонизаторов. До конца

жизни Бунин мечтал об этой очаровательной смеси восточной сказки и мирной, открытой жизни» [Хабиб Фуани].

Восприятие природы, изучение древних археологических свидетельств и современная писателю жизнь народов Ближнего Востока вылились в философские, исторические, религиозные, этические и эстетические размышления. Путешествие в пространстве в восточных циклах произведений Бунина превратилось в путешествие во времени. Писатель стирает границы времени и пространства, делая своих читателей участниками различных раскопок от доисторических времён Авраама до наших дней.

### **Источники**

*Бунин И. А.* Собр. соч. в 9 т. М. : Художественная литература, 1965–67. Т. 1. 596 с.

*Бунин И.* Тамджид. URL: <https://ollam.ru/classic/rus/bunin-ivan/temdzhid> (дата обращения: 01.04.2025).

*Бунин И.* Джины. URL: <https://litbit.ru/ru/bunin-ivan/dzhiny> (дата обращения: 01.04.2025).

Коран. Священная книга. Ибн Хазм. Бейрут, Ливан, 2002. 506 с.

*Саади.* Бустан / Муслих-ад-дин Абу Мухаммад Абдаллах ибн-Мушриф ибн Муслих ибн-Мушриф Саада Ширази ; перевод В. Державина. Душанбе : Ирфон, 1968. 449 с.

*Саади.* Гулистан. URL: <https://www.litres.ru/book/saadi/gulistan-70259005/chitat-onlayn/> (дата обращения: 02.04.2025).

### **Исследования**

*Ибрахим Або Авад.* Русский писатель, любящий Коран. URL: <https://is.gd/6VHa8S> (дата обращения: 01.04.2025).

*Истанбули И.* Магия Востока в русской литературе — Иван Бунин на Святой Земле. URL: <https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=43767> (дата обращения: 01.04.2025).

*Макарем Аль-Гамри.* Исламские и арабские влияния в русской литературе. Кувейт : Центр культурных книг, 1991. 258 с.

*Сами Амара.* Иван Бунин — русский писатель, интересующийся арабской цивилизацией. URL: <https://is.gd/6VHa8S> (дата обращения: 01.04.2025).

*Хабиб Фуани.* Иван Бунин — заклятый враг большевизма и страстный любитель Востока. URL: <https://is.gd/6VHa8S> (дата обращения: 01.04.2025).

## Раздел 3

# ФЕНОМЕН «YOUNG ADULT FICTION» В ЛИТЕРАТУРЕ XX–XXI ВЕКОВ

### 3.1. Литературная сказка Дж. Джойса «Кот из Божанси» в переводах на русский язык

Джеймс Джойс, классик европейского модернизма, известен как автор чрезвычайно сложных текстов, требующих от читателя значительной эрудиции, начитанности, языкового чутья и безграничного терпения. Тем более удивительным представляется тот факт, что Джойс писал сказки для детей. Две известные сказки Джойса — «Кот из Божанси» и «Кошки Копенгагена» — не предназначались для публикации и были адресованы одному читателю, внуку Джеймса Джойса Стивену.

В настоящей статье речь пойдет о сказке «Кот из Божанси», написанной в 1936 году в форме письма к Стивену, которая впервые была опубликована лишь посмертно в составе издания «Письма Джеймса Джойса» (“Letters of James Joyce”) в 1957 году. Впоследствии сказка не раз переиздавалась отдельной книгой с иллюстрациями разных художников. Существует два перевода сказки на русский язык: «Кошка и черт» А. Ливерганта, впервые опубликованный в 1991 году, и «Кот из Божанси» Г. Жариновой, вышедший в свет в 2024 году. А. Ливергант, первый переводчик сказки на русский язык, работает с английским изданием 1965 года под названием “The Cat and the Devil”. Во втором номере журнала «Иностранная литература» за 1995 год перевод публикуется с оригинальными иллюстрациями Джеральда Роуза, что объясняет выбор английской публикации для настоящего исследования.

Действие разворачивается в старинном городке Божанси, жители которого страдают от отсутствия моста через Луару. Сказка



основана на популярном сюжете о «чёртовом мосте», построенном дьяволом за одну ночь с одним только условием: ему, дьяволу, достанется первый, кто пройдёт по мосту. Хитрый мэр Божанси обводит дьявола вокруг пальца и пускает на мост кошку. Согласно указателю сюжетов фольклорной сказки (ATU Index), сказка Джойса относится к типу 1191 «жертва на мосту» [Uther H-J.]. Иногда в таком сюжете в роли животного выступает не кошка, а коза, петух или собака.

В отличие от других произведений Джеймса Джойса, сказка не вызвала огромного интереса среди литературоведов. Исследования, посвященные именно этому тексту, немногочисленны. В 1992 году в специализированном научном журнале “James Joyce Quarterly” была опубликована статья Д. Льюиса, в которой автор рассматривает параллели между сказкой и последним романом Джойса «Поминки по Финнегану». Статья эта представляет большой интерес, превращая сказку «Кот из Божанси» из незначительного произведения в часть единого *джойсовского текста*. В 2008 году в этом же журнале выходит статья Аманды Синглер “Crossing Folkloric Bridges: The Cat, the Devil, and Joyce”, в которой исследовательница рассматривает фольклорные корни сказки и вписывает ее в широкий контекст творчества разных народов. В 2019 году в научном журнале «Социальные и гуманитарные науки: теория и практика» была опубликована статья словенской исследовательницы Милены Блажич, в которой сказка анализируется с точки зрения жанра и следования традиции создания детских книг с картинками. Любопытно, что сам Джойс никакой книги с картинками не создавал, и после смерти автора текст стал развиваться независимо от его воли. М. Блажич относит сказку к литературе *young adult*, указывая на ее связи с мифами, легендами и балладами. Целевая аудитория сказки представляет интерес при рассмотрении переводов текста на русский язык, о чем пойдет речь ниже.

Рассмотрим по порядку трансформации, происходящие в переводах сказки «Кот из Божанси» на русский язык как на текстовом уровне, так и в иллюстрациях.

Действие сказки Джойса разворачивается не в тридевятом царстве, тридесятом государстве, а в конкретной местности — городке

Божанси на Луаре, и если Божанси — не самое известное название, то Луара — река, известная многим. В реально существующей географической точке развиваются невероятные, сказочные события. Подобное сочетание повседневности и сказки не является новаторством Джойса. Например, именно так строится сказочный мир его великого соотечественника и предшественника Оскара Уайльда, а еще раньше — Э. Т. А. Гофмана. Однако восприятие повседневного будет отличаться у европейского и российского читателя. В русском тексте названия «Божанси» и «Луара» звучат достаточно экзотично и в какой-то степени соответствуют привычной сказочной формуле «в тридевятом царстве, в тридесятом государстве». Название городка сохраняется в обоих переводах на русский, однако только в переводе 2024 года оно попадает в название книги. Вероятно, переводчица работала с ранними публикациями сказки в составе писем Джойса, так как отдельной книгой сказка выходит уже под названием “The Cat and the Devil”, с которым работает А. Ливергант. Название «Кошка и черт» представляется более русским, чем вариант «Кот из Божанси». Кошка — привычное родовое название этого животного в разговорной речи, не имеющее отношение к половой принадлежности конкретной особи (мы любим или не любим кошек, заводим кошек, гладим кошку на улице — именно кошку, не кота), тогда как кот — именно кот, а не кошка. В оригинале сказки наименование “cat” также не имеет пола, так как для сюжета абсолютно все равно, кот или кошка отправляется по мосту навстречу дьяволу. Интересно, что Ливергант останавливается на варианте «черт», а не «дьявол». «Дьявол» в русском языке принимает слишком глобальный и зловещий масштаб, тогда как черт не так страшен, и его вполне можно провести. Примечательно, что в своем варианте перевода, более ориентированном на детскую аудиторию (по крайней мере, согласно аннотации), Г. К. Жаринова сохраняет вариант «дьявол», который звучит более по-английски и помогает передать атмосферу оригинала, но при этом может действительно напугать самых маленьких слушателей или читателей сказки.

Русский перевод А. Я. Ливерганта был опубликован в 1991 и 1995 годах в журналах «Книжное обозрение» (1991, № 30) и «Иностранная литература» (1995, № 2). В 2024 году был издан новый

перевод Г. К. Жариновой с иллюстрациями Марка Вилкочинскаса. В аннотации к новому изданию на русском языке обозначена целевая аудитория: «Книга ... адресована самому широкому кругу читателей (предназначена в том числе для чтения родителями детям дошкольного и младшего школьного возраста)» [Джойс 2024, с. 2].

Название дьявольского языка “Bellsybabble” представляет собой смесь слов “Beelzebub” («Вельзевул»), “babble” («болтовня») и “Babel” («Вавилон»). К переводу названия этого уникального языка переводчики подошли по-разному. Ливергант находит остроумный русский аналог названия для языка нечистого: «чертнугосломе» [Джойс 1995, с. 202], тогда как Жаринова транслитерирует английский вариант и сопровождает перевод сноской, поясняющей связь с Вельзевулом [Джойс 2024, с. 15].

Как и в случае с заглавием, название языка дьявола в переводе Жариновой остается близким к оригиналу, тогда как Ливергант, представитель старой переводческой школы, больше внимания уделяет адаптации сказки для русскоязычного читателя, делая язык гораздо более образным и одновременно привычным для него. Стиль самого Джойса гораздо лаконичнее и сдержанней, чем тот, которым написана сказка в прочтении Ливерганта. Так, выслушав условия дьявола, лорд-мэр Джойса коротко отвечает: “Good” [Joyce 1965, p. 8]. «Хорошо» [Джойс 2024, с. 7], — эхом отзывается Жаринова, тогда как мэр Ливерганта формулирует свое согласие сложнее и в чем-то более фамильярно: «По рукам» [Джойс 1995, с. 200]. Таким образом, в раннем русском переводе сказки лорд-мэр предстает даже большим злодеем, чем он обрисован у Джойса. Персонаж Джойса сдержан и соблюдает приличия. Если реплика «Хорошо» отличается сдержанностью и может быть истолкована как внутреннее нежелание мэра заключать подобную сделку, или же показывает его как немногословного делового человека, то «по рукам» демонстрирует гораздо больший энтузиазм и эмоциональную вовлеченность. При этом и вариант перевода, предложенный Жариновой, вполне объясняются радостью прижимистого мэра, когда тот понял, что возведение моста не будет стоить ему ни гроша. Очевидно, что отдать в результате сделки чью-то душу дьяволу представляется лорд-мэру гораздо более приемлемым вариантом,

чем платить деньги. Впрочем, финал сказки показывает, что дьявол во многом превосходит мэра по своим моральным качествам: в отличие от мэра, он оказывается снисходителен к животным. На поверку выходит, что в мэре гораздо больше дьявольского, чем в самом дьяволе, что в значительной степени оправдывает вариант перевода, предложенный Ливергантом.

Помимо перечисленных отдельных трансформаций, происходящих с текстом в русских переводах, нельзя не обратить внимание на факт, представляющий огромное значение для текстологии Джойса. Исследователи не раз подчеркивали, что все произведения писателя представляют собой единый текст, где текстообразование происходит на самых различных уровнях: лексическом, стилистическом, на уровне тем, образов и мотивов и т. д. Выше уже упоминалась статья Дж. Льюиса “The Cat and the Devil and Finnegans Wake”, где автор прослеживает многочисленные связи сказки с романом «Поминки по Финнегану». Однако роман — не единственный пример интертекстуальных связей.

Являясь, по замыслу самого автора, историей для детей (точнее говоря, для одного ребенка), через свою целевую аудиторию «Кот из Божанси» неожиданно перекликается с романом «Улисс», где также находит отражение интерес Джойса к стишкам и загадкам. Так, во втором эпизоде «Улисса» в конце урока Стивен Дедал (тезка того самого внука Джеймса Джойса, для которого несколькими годами позже и будет написана сказка) загадывает своим ученикам загадку:

«The cock crew,  
The sky was blue:  
The bells in heaven  
Were striking eleven.  
‘Tis time for this poor soul  
To go to heaven»  
[Joyce 2017, p. 19]

В переводе С. С. Хоружего и В. Хинкиса загадка звучит следующим образом:

Кочет поет.  
Чист небосвод.  
Колокол в небе  
Одиннадцать бьет.  
Бедной душе на небеса  
Час улетать настает.  
[Джойс 1994, с. 31].

Отгадка — это лис хоронит свою бабушку под остролистом. Перед нами реально существующая ирландская загадка-нонсенс. В оригинальном ответе вместо бабушки фигурирует мать, однако мы помним, что Стивен сам похоронил мать, и, как заметил в комментариях С. С. Хоружий, перед нами, вероятно, «эффект табуирования слова». Таким образом, через второй эпизод «Улисса» тема детской литературы внезапно соединяется с мотивом смерти. Этот же эпизод выводит нас на еще один текст Джойса, через внука Стивена связанный со сказкой «Кот из Божанси». Известно высказывание Джойса о том, что ему не надо искать слова: «Все слова уже есть, их просто нужно расставить в нужном порядке». Неудивительно, что некоторые из них, особенно удавшиеся формулы, повторяются, превращая все тексты Джойса в некое единое целое.

Во время урока истории скучающий Стивен слушает ответы своих не всегда смыслённых учеников, при этом мысли его блуждают, зацепившись за ту или иную ассоциацию. Так он размышляет о ходе истории: «Разве Пирр не пал в Аргосе от руки старой ведьмы, а Юлия Цезаря не закололи кинжалом? Их уже не изгнать из памяти», а дальше рассуждает о не реализованных историческими деятелями возможностях так: «Но были ль они возможны, если их так и не было? Или то лишь было возможным, что состоялось?» [Джойс 1994, с. 29]. В оригинале здесь возникает следующий вопрос: “Or was that only possible which came to pass?” [Joyce 2017, p. 17]. В переводе эта формула конечности всего земного, включая человеческую жизнь, утрачивается, однако очевидно, что самому Джойсу она пришлась очень по душе. В 1932 году Джойс пишет стихотворение “Ессе Puer”, посвященное появлению на свет того самого внука Стивена, для которого четыре года спустя была

написана сказка «Кот из Божанси». В стихотворении есть такое четверостишие:

“Young life is breathed  
On the glass;  
The world that was not  
Comes to pass”.  
[Joyce 2000, p. 114].

Снова тема детства оказывается включена в неизбежный жизненный цикл рождения и смерти, а через фигуру маленького Стива мы возвращаемся к сказке, которая находится в центре нашего интереса и тесно вплетена в творчество Джойса, оказавшись не неожиданным и случайным текстом, но прекрасно вписываясь в логику творчества великого модерниста. К сожалению, в русских переводах романа и стихотворения эти ниточки смысла обрываются, так как повторяющиеся формулы не сохраняются, и связь между текстами перестает быть столь наглядной и очевидной.

Как уже отмечалось выше, сказка «Кот из Божанси» связана с другими текстами Джойса не только через контекст жизни автора и излюбленные языковые формулы (здесь связь именно со сказкой выглядит довольно опосредованной), но и через критику ирландских властей, с которыми у писателя были личные счёты. Иллюстратор Джеральд Роуз акцентирует внимание на этой неприязни, усиливая автобиографические элементы, угадываемые в тексте, и наделяя дьявола легко узнаваемыми чертами самого Джойса. Интересно посмотреть, как этот пласт сказки преломляется в русских переводах. По мнению издателей первого перевода сказки, в ней «звучат отголоски давнего конфликта писателя с ирландскими властями» [Джойс 1995, с. 199]. Так, мэру Божанси дано имя Альфреда Бирна — мэра Дублина, одного из наиболее резких критиков «Дублинцев» Джойса.

Аманда Сиглер отмечает, что не только мэру Божанси дано имя мэра Дублина, но и дьявол говорит в сказке «с сильным дублинским акцентом» [Sigler, p. 543], и в целом горожане Божанси скорее ассоциируются с ирландцами. Таким образом, сказка вписывается

в творчество Джойса, известное своей антиирландской риторикой. Дублинский акцент сохраняется и в обоих русских переводах.

При рассмотрении последних необходимо обратить внимание не только на лексические, стилистические и прочие совпадения и расхождения с текстом оригинала, но и на формы бытования этих переводов, которые в значительной степени определяют целевую аудиторию сказки. «Кошка и черт» А. Ливерганта — четыре страницы текста в толстом литературном журнале, который публикует произведения, рассчитанные на взрослую аудиторию. Да и сами издатели в кратком предисловии берут определение «детская» в кавычки [Джойс 1995, с. 199], очевидно, не считая сказку подходящим произведением для юного читателя. В аннотации к переводу 2024 года издатели определяют жанр произведения как «детская сказка» уже без всяких кавычек. Учитывая, что Джойс писал сказку для мальчика четырех лет, перевод Жариновой, изданный отдельной книжкой с цветными иллюстрациями, представляется ближе к замыслу автора. Подобная двойственность заложена в тексте Джойса, содержащем контексты, вряд ли доступные четырехлетнему ребенку. По мнению Аманды Сиглер, хотя «Кошка и чёрт» представляет собой детский рассказ, уходящий корнями в фольклор, это также продукт модернизма XX века и комментариев по его поводу [Sigler, p. 547].

После посмертной публикации «Кота из Божанси» среди писем Джойса появляется целый ряд отдельных иллюстрированных изданий сказки. При этом иллюстрации не являются побочным, второстепенным материалом, а превращаются в неотъемлемую часть произведения. Здесь можно вспомнить другие литературные сказки модернистов, например, «Штору нянюшки Лагтон» Вирджинии Вулф или написанные позже детские истории Сильвии Плат “The Bed Book, The It-Doesn’t-Matter Suit” и “Mrs Cherry’s Kitchen”, где иллюстрации также являются продолжением текста.

Важно отметить, что иллюстрации представляют собой примеры интермедиального перевода и для текста Джойса, так как первоначально он не сопровождался рисунками, а появившиеся позже иллюстрации являются попытками художников перевести текст сказки на язык графического искусства, иногда добавляя смыслы

и контексты, не столь явно вытекающие из текста. В настоящей статье речь идет об иллюстрациях Джеральда Роуза к изданию 1965 года, которые также сопровождают русский перевод Ливерганта, опубликованный в журнале «Иностранная литература», а также иллюстрациях к первому отдельному изданию «Кота из Божанси», выполненных М. Вилкочинским. Джеральд Роуз получил известность как иллюстратор детских книг после получения престижной медали Кейт Гринуэй за свою третью книгу с картинками «Старина Уинкль и чайки» (1960), поэтому неудивительно, что пять лет спустя именно ему доверили иллюстрировать сказку Джойса.

Западные иллюстраторы преимущественно учитывают автобиографический контекст: дьявол иногда (как и в случае с рисунками Роуза) похож на самого Джойса. Очень реалистичен и детален, как правило, и мэр. Так, на мосту с детьми нашла отражение причуда Бирна — он любил кататься по Дублину на велосипеде и раздавать детям леденцы, в результате чего дети постоянно за ним бегали, надеясь получить лакомство. И здесь мы видим мэра в окружении мальчишек. В русскоязычном издании 2024 года проследить подобные внетекстовые параллели, основываясь на иллюстрациях, не представляется возможным (хотя мэр на велосипеде присутствует). При определенных, порой едва уловимых аллюзиях на изначальный иллюстративный материал М. Вилкочинский создает рисунки, максимально приближенные к детским по простоте и наивности отражения мира, будто бы сказку бабушки решил нарисовать сам внук Стивен. Но и с публикацией в «Иностранной литературе» все не так просто: издатели включили далеко не все оригинальные иллюстрации, также значительно ослабив автобиографический подтекст. Пострадал и художественный замысел Роуза, выполнившего иллюстрации в двух техниках: он чередует сочные четырехцветные рисунки, напоминающие работы Майры Кальман, и кинетические черно-белые изображения. Так как перевод Ливерганта выходил не отдельной книгой, а печатался в «Иностранной литературе», от цветных иллюстраций пришлось отказаться, так как их не поддерживал формат журнала.

Подводя итоги, необходимо подчеркнуть, что оба перевода сказки Джойса «Кот из Божанси» на русский язык отражают



переводческие тенденции, существовавшие в России в соответствующие временные отрезки. Современная переводчица отдает предпочтение более точной передаче текста оригинала, из-за чего перевод местами напоминает подстрочник. Ливергант обращается с оригиналом гораздо свободнее, создавая более самостоятельный текст, который без знания контекста читатель вообще не воспримет как перевод. Перевод Жариновой, максимально передавая лексическое и ритмическое своеобразие оригинала, остается в значительной мере вписанным в джойсовский текст, утрачивая при этом лексическую избыточность, отличающую русскую (да и вообще фольклорную) сказку. Вариант сказки, предложенный Ливергантом, значительно адаптирован для восприятия русскоязычным читателем, что позволило переводчику избежать постраничных сносок с объяснениями тех или иных реалий, которыми изобилует вариант Жариновой, предназначенный для более юного читателя. Комплексный анализ языка оригинала и переводов, а также иллюстраций к различным изданиям сказки позволяет не только точнее понять авторский замысел и определить место сказки «Кот из Божанси» в творческом наследии Джеймса Джойса, но и проследить тенденции в сфере перевода, демонстрирующие различные подходы к переложению текста на другие языки.

### **Источники**

*Джойс Д.* Кошка и черт / пер. с англ. А. Ливерганта; ил. Джеральда Роуза // Иностранная литература. 1995. № 2. С. 199–202.

*Джойс Д.* Кот из Божанси / пер. с англ. Г. К. Жариновой; ил. М. Вилкочинскаса. Тверь : Изд-во букиниста «Что делать?», 2024. 16 с.

*Джойс Д.* Улисс // Джойс Д. Улисс (части I и II) / пер. с англ. В. Хинкиса и С. Хоружего. Т. 2. М. : Знак, 1994. 608 с.

*Joyce J.* The Cat and the Devil. Ill. by Gerald Rose. London : Faber and Faber, 1965. 18 p.

*Joyce J.* Ulysses. СПб.: ООО «Издательство «Пальмира»; М. : ООО «Книга по требованию», 2017. 548 с.

*Joyce J.* Ессе Puer // Джойс Д. Лирика. М. : Рудомино, 2000. 115 с.

## Исследования

*Blazic M. M.* James Joyce's Fairy Tale Cat and the Devil as a Picture Book for Children // Социальные и гуманитарные науки: теория и практика. 2019. Вып. 1 (3). С. 16–30.

*Lewis J. E.* The Cat and the Devil and Finnegans Wake // James Joyce Quarterly. 1992. Vol. 29, nr 4. P. 805–814.

*Sigler A.* Crossing Folkloric Bridges: The Cat, the Devil, and Joyce // James Joyce Quarterly. 2008. № 45(3/4). С. 537–555

*Uther H-J.* The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography. 3 volumes. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 2004. 619 p., 536 p., 284 p.

### 3.2. «Тигр, который пришел выпить чаю» Джудит Керр: опыт совместного чтения

Восьмого декабря 2023 по приглашению преподавателей Классической гимназии № 610 Санкт-Петербурга я провела три урока по литературе продолжительностью сорок пять минут каждый в шестых классах — альфа, бета, гамма. Мероприятие носило профориентационный и просветительский характер. Цель урока — познакомить гимназистов с работой литературоведа и показать методологию литературоведческого анализа. Материалом была выбрана книжка-картинка британской писательницы и художницы Джудит Керр (1923–2019) «Тигр, который пришел выпить чаю» (“The Tiger Who Came To Tea”), так как текст Керр соответствует уровню владения английским языком учеников, а книга представляет увлекательный материал для исследований. В докладе будет представлен план урока, ход работы и результаты, которые могут быть интересны как с научной и педагогической, так и с человеческой точек зрения.

Впервые «Тигр» был опубликован в 1968 году в издательстве “Collins”, русский перевод Марины Семеновны Аромштам был опубликован спустя сорок четыре года в 2012 году издательством «Мелик-Пашаев» [Керр 2012]. Прежде всего напомним сюжет:

«Девочка Софи и ее мама пьют чай. Внезапно раздается звонок в дверь, и на пороге появляется тигр. Он просит разрешения войти в дом, чтобы выпить чаю вместе с хозяйками. Тигр съедает и выпивает все, что есть в квартире (даже воду из крана), а затем с благодарностью покидает дом. Мама Софи в растерянности: она не может ни покормить, ни искупать дочь, так как тигр все съел и выпил всю воду. Когда с работы приходит папа девочки, ему рассказывают о происшествии. Папа предлагает всем поужинать в кафе. На следующий день Софи с мамой покупают в магазине банку тигриного корма на случай возвращения тигра. Однако тигр больше к ним не приходит» [Косолапова, Бутузов].

После кратких приветствий и знакомства с ребятами мы приступили к работе. Важно было показать, что работа с текстом может начинаться с пограничных сигналов, которые Жерар Женетт называл паратекстами [Genette]. Термин «паратекст» объясняется обращением к словам с приставкой «пара-» (паранормальное, парамедики, параолимпийские игры) и выведению семантического значения: находящийся неподалеку, рядом. Я попросила учеников перечислить и описать паратекстуальные элементы книги: это имя автора, заголовок, название издательства, иллюстрация на обложке, посвящение.

Опираясь на паратексты, ученики поделились ожиданиями о содержании книги, о фабуле и сюжете, мотивах и концовке. Таким образом, был заложен горизонт читательского ожидания. Основными версиями сюжета, обозначенного в заголовке, были следующие: тигр — это игрушка девочки, с которой она играет в чаепитие; это игрушечный тигр, который оживает в процессе игры; все происходящее — это сон, бред, галлюцинация, фантазия девочки; живой тигр действительно приходит в гости. Гипотетический финал, соответственно, зависел от исходного ожидания: девочка заканчивает играть, девочка просыпается, тигр и девочка становятся друзьями, тигр съедает девочку.

Чтобы проверить ожидания, мы посмотрели короткое видео, в котором на развороты книги был наложен закадровый голос рассказчика и добавлены звуковые эффекты. После просмотра и сравнения классу предлагалось прочитать текст самостоятельно

в небольших группах по ролям, чтобы найти собственный голос и интонацию чтения. В ходе работы было сделано важное открытие: Софи в истории не произносит ни одного слова. Это спровоцировало дискуссию о причинах ее молчания. Предлагались разные версии: немота, немота и глухота, страх и шок, нежелание говорить и слышать свой голос во сне, где спящий редко разговаривает.

Незапланированный вопрос и обсуждение помогли перейти к следующему этапу работы. Если текст ставит перед нами вопросы, как на них ответить и как сделать это научно? Классу была предложена проектная работа в небольших группах. Каждая группа получила метод работы, его краткое описание и ряд вопросов, на которые ученики должны были совместно найти ответы, используя онлайн-источники. По истечении десяти минут группы представили результаты в форме двухминутного сообщения.

Группа, которая использовала биографический метод, изучила материалы и рассказала, что замысел «Тигра» пришел Керр после похода в зоопарк с трехлетней дочкой Тэйси. Рассказ о том, как в дом к маленькой девочке пришел живой тигр, захотел послушать и сын Керр, и писательница начала работу над книгой.

Группа, которая работала в области нарратологии, нарисовала на доске план повествовательных инстанций «Тигра», где конкретный автор — это Джудит Керр, а конкретные читатели — каждый из нас. В литературном произведении абстрактный автор и абстрактные читатели — это наш образ писательницы и ее образ читателей. В изображаемом мире неназванный фиктивный (вымышленный) рассказчик повествует историю для фиктивного (вымышленного) читателя. В повествуемом мире есть Софи, ее мама и папа, Тигр, а мама с Софи также становятся повествователями, когда рассказывают о случившемся папе. Схема показывает, как устроен текст, сколько в нем повествовательных уровней, и насколько он сложен.

Группа комментаторов составляла необходимые пояснения к реалиям английской жизни 1960-х годов. Так, ученики комментировали названия фермерских магазинов, марку велосипеда газетчика, исчезновение воды в кране, меню семейного ужина.

Группа, которая работала в интермедиальном подходе, сравнивала текст и иллюстрации Керр, руководствуясь теорией Марии

Николаевой о пяти основных типах взаимодействия слова и изображения: симметрия (symmetrical), усиление (enhancing), дополнение (complementary), контрапункт (counterpointing), противоречие (contradictory) [Nikolajeva, Scott]. Был сделан вывод, что иллюстрации симметричны тексту, иногда усиливают и дополняют его. Примеры контрапунктов и прямых противоречий найдены не были.

Два ученика пожелали работать индивидуально. Один выбрал междисциплинарный подход. В результате работы мальчик пришел к выводу, что Керр изобразила бенгальского тигра, который с имперских времен являлся колониальным товаром, подарком, который преподносили монарху в знак величия метрополии, и таким образом был одним из первых животных сначала в королевских зверинцах, а затем и в Лондонском зоопарке. Определение типа тигра позволило выдвинуть гипотезу, почему тигр больше не возвращается к Софи: если в 1947 году Индия получает независимость, то свободу обретает и тигр. В рамках постколониальной критики ученик рассмотрел завезенный в XVII веке в Великобританию чай, а чаепитие как часть национальной идентичности подверг критике.

В процессе проектной работы с текстом «Тигр» был рассмотрен с нескольких точек зрения, которые позволили расширить контекст написания, проанализировать текст и раскрыть подтексты. В результате урока дети познакомились с несколькими методологиями исследования, узнали значение терминов «паратекст», «горизонт ожидания», «нарратор» и другие. В ходе урока были обнаружены неочевидные интересные интерпретации текста, которые не кажутся гиперинтерпретацией. Методологии, с азами которых в процессе урока познакомились дети, в значительной мере обогатили опыт чтения кажущегося на первый взгляд простым произведения.

Вместе с тем, как и в каждом научном исследовании, достигнутые цели открывают перспективы дальнейшего изучения: например, вопрос рецепции у адресатов книжки. В качестве домашнего задания и дальнейшего размышления в конце урока был предложен ряд вопросов для самостоятельной работы (Почему девочку зовут Sophie? Почему тигр? Что бы изменилось, если бы это был другой зверь? Почему он больше не вернулся? Можно ли подвергнуть книгу критике за что-либо?).

В наших планах продолжить совместную работу, которая открывает неожиданные прочтения знакомого текста, словами Ролана Барта, не «застопоривает текст» и позволяет маленьким читателям увидеть, как смысл рождается непосредственно в процессе чтения и анализа. Материалом для следующих совместных чтений были выбраны детский рассказ Джеймса Джойса «Кот и дьявол» 1936 года и «Штора нянюшки Лагтон» Вирджинии Вулф 1924 года.

### **Источники**

*Керр Дж.* Тигр, который пришел выпить чаю. М. : Мелик-Пашаев, 2012. 32 с.

### **Исследования**

*Косолапова Т. В., Бутузов В. А.* Способы достижения эквивалентности при переводе произведений детской литературы (на материале авторской сказки Джудит Керр) // Поволжский педагогический вестник. 2021. № 3 (32). С. 40–48.

*Genette G.* Paratexts: Thresholds of Interpretation. Cambridge UP, 1997. 427 p.

*Nikolajeva M., Scott C.* The Dynamics of Picturebook Communication // Children's Literature in Education. 2000. Vol. 31, nr 4. P. 225–239.

## **3.3. Детская точка зрения в романе Дж. Р. Р. Мартина «Игра престолов»**

В последнее время актуальной для изучения становится проблема стилизации речи рассказчика-ребенка в произведениях для взрослой аудитории. Не все авторы, выстраивая повествование от лица ребенка, пытаются имитировать детскую речь, делая выбор в пользу понятности текста для читателя. В таком случае маркеры детской речи отсутствуют, а рассказчики-дети больше похожи на взрослых, что может вызывать недовольство и недоверие читателя.

Другая проблема изучения особенностей речи рассказчика-ребенка связана с тем, что подобных произведений не так много.

Гораздо чаще можно встретить произведения с повествованием от третьего лица, но с точки зрения ребенка. В таком случае можно исследовать, как изображается восприятие ребенка, или как чужая речь проникает в речь повествователя [Николина]. Так, например, в романе Дж. Бойна «Мальчик в полосатой пижаме» и рассказе М. Этвуд «Дядюшки» повествование ведется от лица мальчика 9 лет и девочки 5 лет соответственно. В данных произведениях в речь повествователя проникает чужая речь. Это осуществляется за счет имитации неверного фонетического восприятия языковых единиц, использования гипербол, изображения непонимания незнакомых слов, переносных значений, метафор, фразеологизмов или буквального понимания последних, использования слов детского лексикона, сравнения. При этом способы показать детскую точку зрения совпадают, хотя произведения адресованы разной аудитории — детской и/или взрослой (Бойн) и только взрослой (Этвуд).

В научных работах можно встретить такие формулировки, как детское «мировоззрение», «точка зрения», «мировосприятие». В данном исследовании использование термина «точка зрения» условно.

В романе Дж. Мартина «Игра престолов» повествование ведется от третьего лица, но с точки зрения разных персонажей. Трое из них — дети: Бран Старк (7 лет), Арья Старк (9 лет) и Санса Старк (11 лет). При анализе глав, написанных от их лица, в первую очередь выделялись маркеры детской речи, которые обычно используются для стилизации детской речи при повествовании от первого лица: сравнения, гиперболы, звукоподражания.

В главах, написанных от лица Брана, часто (даже чаще, чем в главах от лица других детских персонажей) присутствует упоминание взрослых: он постоянно ссылается на людей, которые являются для него авторитетом или с которыми он проводит много времени (отец Недд Старк, мать Кейтлин Старк, служанка Старая Нэн, мастер Лювин):

**“Old Nan said there were ghosts there...”** [Martin, p. 99]. (здесь и далее — цитаты по Martin G. R. R. A Game of Thrones. London : Harper Voyager, 2019. 806 p.)

“**His mother often said** that Bran could climb before he could walk” [p. 101].

“The place had grown over the centuries like some monstrous stone tree, **Maester Luwin told him once...**” [p. 102].

“No one really knew how old she was, but **his father said** she’d been called Old Nan even when he was a boy” [p. 279].

“*Dark wings, dark words*, **Old Nan always said**, and of late the messenger ravens had been proving the truth of the proverb” [p. 456].

“**Maester Luwin says** there are no more giants” [p. 655].

Подобные отсылки указывают на его юный возраст, несамостоятельность мышления, необходимость в опоре на мнение взрослых. В то же время, зная сюжет следующих частей цикла «Песнь льда и пламени», можно предположить, с чем связано постоянное упоминание Старой Нэн и мастера Лювина. В дальнейшем Бран разовьет в себе мистические силы варга — человека, способного вселяться в тела других живых существ, завладевать их разумом, управлять ими на расстоянии и видеть их глазами. Затем он отправится на поиски Трехглазого ворона, который будет обучать Брана зеленовидению — магической способности видеть во сне будущие, прошлые или настоящие события, происходящие далеко. Таким образом, рассказы и легенды Старой Нэн символизируют мистическую часть, а наставления мастера Лювина — будущее обучение Брана.

В главах, написанных от лица Брана, немало сравнений, которые можно считать маркером возраста персонажа:

“... his lord father loomed over him **like a giant**” [p. 32].

“Ser Jaime Lannister looked more **like the knights in the stories ...**” [p. 100].

“**It was like playing a game with his brothers, except that Bran always won**” [103].

“Old Nan had cackled **like a hen ...**” [p. 283].

“It was as wide across as a man’s hand, and **taller even than Robb**” [p. 30].

“... and stood **as tall as Hodor and twice as wide ...**” [p. 651].

“Hodor lifted Bran **as easy as if he were a bale of hay ...**” [p. 282].



“Their eyes glowed red **as hot coals in a brazier**” [p. 287].

“The joy Bran had felt at the ride was gone, melted away like **the snowflakes on his face**” [p. 458].

Они обладают определенными характеристиками: конкретны, отсылают к сферам детских интересов и предметам, явлениям или людям, с которыми Бран постоянно взаимодействует. Последнее может указывать на его небольшой жизненный опыт.

Также нередко встречаются звукоподражания, чаще всего — в эмоциональных или динамичных сценах, когда Бран злится или боится чего-либо:

“... her needles moving all the while, **click click click**, until Bran was ready to scream at her” [p. 279].

“The door opened with a **bang**, and Bran’s heart leapt up into his mouth in sudden fear ...” [p. 282].

“Robb’s sword caught him full in the face with a sickening **crunch** and a spray of bright blood” [p. 462].

“A man went before them, pounding out a slow, deep-throated marching rhythm on a drum that was bigger than he was, **boom, boom, boom**” [p. 645].

“The yard was alive to the **clack** of wood on wood, punctuated all too often by **thwacks** and **yowls** of pain when a blow struck leather ...” [p. 822].

“The maester **tsked**” [p. 823].

Звукоподражания свойственны детской речи: А. М. Шахнарович к характеристикам деткой речи относит «повышенную звукоподражательность и звукоизобразительность» [цит. по Белоглазова, с. 30]. Поэтому их можно считать не только средствами выразительности, но и маркером юного возраста персонажа. Свойственны детской речи и гиперболы [Амзаракова], которые передают более яркое мировосприятие:

“He had tried a **hundred names** in the last fortnight, but none of them sounded right” [p. 101].

“A **long time ago, a hundred years before even his father had been born**, a lightning strike had set it are” [p. 104].

“He was so startled he almost lost his grip. **The First Keep had been empty all his life**” [p. 105].

“She was **the oldest person in Winterfell** for certain, maybe **the oldest person in the Seven Kingdoms**” [p. 279].

“Bran **had never seen as many strangers in all his years**, not even when King Robert had come to visit Father” [p. 649].

Также показано постепенное освоение лексики:

“He saw Maester Luwin on his balcony, **studying the sky through a polished bronze tube** and frowning as he made notes in a book” [p. 195].

“Bran watched them come from a guard turret atop the outer wall, **peering through Maester Luwin’s bronze far-eye** while perched on Hodor’s shoulders” [p. 645].

“Now he could only watch, **peering out through Maester Luwin’s lens tube**” [p. 646].

Например, сначала Бран не знает, что такое телескоп и как его назвать (слово “far-eye” придумано Мартином), но позже, по всей видимости, проведя больше времени с мейстером, узнает, что это.

У детского незнания может быть еще одна функция — объяснительная: вместе с персонажем что-то узнает и читатель. Например, в сцене, когда мейстер Лювин объясняет, что такое обсидиан:

“Have a look at these,” he said as he pulled the stopper and shook out a **handful of shiny black arrowheads**.

Bran picked one up. “**It’s made of glass**.” Curious, Rickon drifted closer to peer over the table.

“**Dragonglass**,” Osha **named it** as she sat down beside Luwin, bandagings in hand.

“**Obsidian**,” Maester Luwin insisted, holding out his wounded arm. “Forged in the fires of the gods, far below the earth. The children of the forest hunted with that, thousands of years ago. The children worked no metal. In place of mail, they wore long shirts of woven leaves and bound their legs in bark, so they seemed to melt into the wood. In place of swords, they carried blades of obsidian” [p. 828].

В главах показана детская логика Брана, показывающая его наивность и неопытность. Например, он не понимает, почему расстроен его сводный брат Джон Сноу, которого отправляют в Ночной Дозор на стену. Для Брана это так же интересно и почетно, как отправиться в Королевскую Гавань, и гораздо лучше, чем остаться в Винтерфелле. Он не осознает, что Джона ждет безызвестное будущее на Стене и даже, возможно, гибель. А его брат Робб, оставшийся в Винтерфелле, по сути, остается выполнять функции Хранителя Севера и хозяина замка.

“Jon seemed to be angry at everyone these days. Bran did not know why. He was going with Uncle Ben to the Wall, to join the Night’s Watch. **That was almost as good as going south with the king.** Robb was the one they were leaving behind, not Jon” [p. 99].

“**How could he be afraid? His father would be with him, and the king with all his knights and sworn swords**” [p. 99].

“His mother was terrified that one day Bran would slip off a wall and kill himself. **He told her that he wouldn’t, but she never believed him**” [p. 103].

“Inside the room, a man and a woman were **wrestling**. They were both **naked**. <...> The man had a hand down between her legs, and **he must have been hurting her** there, because the woman started to moan, low in her throat” [p. 107].

В главах, написанных от лица Арьи, также присутствует детская наивная логика:

“Arya glanced furtively across the room, **worried that Septa Mordane might have read her thoughts**, but the septa was paying her no attention today” [p. 90].

“Arya girl, what’s wrong?” he called out. “You in there?”

“No!” she shouted.

The knocking stopped. A moment later she heard him going away. **Fat Tom was always easy to fool**” [p. 257].

“The one in the steel cap, he had the torch, he said that they had to hurry. **I think he was a wizard.**” [p. 400].

Используемые сравнения обладают теми же характеристиками, что и сравнения в главах, написанных от лица Брана: они конкретны, отсылают к сферам, интересным детям, например, животным и легендам, либо к чему-то известному. Можно отметить, что сравнения нередко носят юмористический характер, что передает активный, бунтарский характер Арьи.

“Bran was so heavily padded he looked **as though he had belted on a featherbed...**” [p. 94].

“Sansa’s eyes had grown **wide as the plates**” [p. 254].

“Arya slid between legs **as thick and white as marble columns**” [p. 391].

“They’d only had one candle between them, and Bran’s eyes had gotten **as big as saucers ...**” [p. 613].

“She would have fallen if he hadn’t held her up, **as easy as if she were a doll**” [p. 820].

“All the padding made him look **like a turtle on its back**” [p. 95].

“His face had grown **as still as the pool at the heart of the godswood**” [p. 97].

“Panic gripped her throat **like a giant’s hand**” [p. 391].

Гиперболы встречаются не так часто:

“If the room with the monsters had been dark, **the hall was the blackest pit in the seven hells**” [p. 393].

“He was bent over **the biggest book Arya had ever seen ...**” [p. 398].

Довольно много звукоподражаний: они обычно используются в динамичных сценах борьбы, например, когда она занимается фехтованием с Сирио Форелем:

“The stick swords **clacked** as Arya parried” [p. 602].

“The clack made him **click** his teeth together” [p. 602].

“His sword was a blur, and the Small Hall echoed to the **clack clack clack**” [p. 602].

“Arya heard a loud **crack** as the sword went clattering to the stone floor” [p. 605].

Его слова Арья часто повторяет, также нередко упоминается Старая Нэн и ее истории:

*“Quiet as a shadow, she repeated, sliding forward, light as a feather”* [p. 390].

“Huge stones had been set into the curving walls as steps, circling down and down, dark as the steps to hell **that Old Nan used to tell them of**” [p. 394].

*“A bruise is a lesson, she told herself, and each lesson makes us better”* [p. 602].

*“Never do what they expect, Syrio once said”* [p. 607].

“**Old Nan had told her** there were spiders down here, and rats as big as dogs” [p. 613].

“**Old Nan used to tell stories** of boys who stowed away on trading galleys...” [p. 812].

Подобные отсылки на этих людей могут выполнять те же функции, что и в главах, написанных от лица Брана: дальнейшая жизнь Арьи также будет связана с мистикой и учением. Она будет обучаться у Безликих — адептов бога смерти Многоликого — и также разовьет способности варга, но менее успешно, чем Бран.

Наконец, самый старший ребенок, от лица которого ведется повествование — Санса, 11 лет. В главах с ней встречаются гиперболы, звукоподражания, которые также используются при описании сражений: драки сестры Арьи и принца Джеффри, а также рыцарского турнира.

“The inn was a sprawling three-story structure of pale stone, **the biggest that Sansa had ever seen ...**” [p. 171].

“He was **the handsomest man Sansa had ever set eyes upon ...**” [p. 175].

“Beyond the city walls, a **hundred** pavilions had been raised beside the river, and the common folk came out in the **thousands** to watch the games” [p. 340].

“Sansa **had never seen anyone so beautiful**” [344].

“Sansa heard it too, floating through the woods, a kind of wooden clattering, ***snack snack snack***” [p. 180].

“His head hit the ground with an audible *crack* ...” [p. 343].

“His helmet dropped with a *clang*” [p. 704].

Сравнения реже бывают примитивно материальными и реже отсылают к животным, как у Брана и Арьи. Они носят больше поэтический характер, что подчеркивает романтический и наивный характер Сансы.

“He was all she ever dreamt her prince should be, tall and handsome and strong, with hair **like gold**” [p. 171].

“One knight wore an intricate suit of white enameled scales, brilliant **as a field of new-fallen snow**, with silver chasings and clasps that glittered in the sun” [p. 175].

“The seven knights of the Kingsguard took the field, all but Jaime Lannister in scaled armor the color of milk, their cloaks **as white as fresh-fallen snow**” [p. 340].

“With a smile **as warm as the sunrise**, Cersei Lannister leaned close and kissed her gently on the cheek” [p. 625].

“Sansa heard excited voices buzzing **like a hive of bees**” [p. 175].

“He had a laugh **like the snarling of dogs in a pit**” [p. 348].

“His lips were **as soft and red as the worms you found after a rain**, and his eyes were vain and cruel” [p. 837].

Это усиливается постоянными отсылками к песням и историям о рыцарях и прекрасных дамах, в сравнениях и не только.

“All she wanted was for things to be nice and pretty, **the way they were in the songs**” [p. 174].

“He was so gallant, she thought. The way he had rescued her from Ser Ilyn and the Hound, why, **it was almost like the songs** ...” [p. 179].

“Instead Joffrey smiled and kissed her hand, handsome and gallant **as any prince in the songs**...” [p. 345].

“Ser Gregor was the **monster** and Ser Loras **the true hero** who would slay him” [p. 537].

“**In the songs**, the knights never screamed nor begged for mercy” [p. 616].

Таким образом, мы можем сделать следующий вывод: детская точка зрения в романе Джорджа Мартина создается с помощью таких средств, как сравнения, звукоподражания и гиперболы. При повествовании от лица персонажей младшего возраста (Брана и Арьи) олицетворения более материальны и комичны, что подчеркивает их юный возраст, тогда как при повествовании от лица старшей Сансы они более поэтичны, что подчеркивает романтичность девушки. Звукоподражания используются для описания эмоциональных или динамичных сцен. Использование гипербол позволяет автору показать более яркое детское восприятие. Также детская точка зрения показана через цитаты взрослых и изображения наивной логики.

### **Источники**

*Martin G. R. R.* A Game of Thrones. London : Harper Voyager, 2019. 806 p.

### **Исследования**

*Амзаракова И. П.* Преувеличение и преуменьшение как маркеры речевого развития ребёнка: акмеологический подход // Филология и человек. 2019. № 2. С. 123–133.

*Белоглазова Е. В.* Дискурсная гетерогенность литературы для детей: когнитивный и лингво-прагматический аспекты : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.04. Санкт-Петербург, 2010. 41 с.

*Николина Н. Н.* Стилизация детского мировосприятия и речи персонажа в повествовании от третьего лица // Вестник Удмуртского университета. Серия История и филология. 2023. Т. 33, № 6. С. 1438–1442.

## **3.4. Особенности соотношения визуального и текстового в романе young adult (на примере книжного сериала «Спаситель и сын» Мари Од-Мюрай)**

Два доминирующих типа информации в детской и подростковой литературе, визуальный и текстовый, а также их взаимодействие в отдельных произведениях являются одним из популярных объектов исследования в работах специалистов по детской литературе

и теоретиков литературы. Даже при поверхностном взгляде на существующий массив текстов для разных групп читателей можно прийти к заключению, что количество визуальных образов и текста, а также их соотношение напрямую зависят от аудитории, которой адресована книга. Книжки-картинки для дошкольников и многостраничные романы для читателей в категории *young adult*, очевидно, будут содержать разное количество текста и иллюстраций с явным уменьшением визуальных образов по мере взросления читателей. Тем не менее, появление и расцвет таких жанров, как графический роман, *silent book* и других, адресованных читателям разных возрастов, заставляет переосмыслить феномен иллюстрации в подростковой и взрослой прозе. Современный подростковый роман, несмотря на обилие текстовой информации, также предлагает исследователям возможность по-новому взглянуть на вопрос соотношения информации разных модальностей в книге. В этом аспекте сериал<sup>31</sup> «Спаситель и сын» современной французской писательницы Мари Од-Мюрай представляет собой интересный объект для исследования соотношения визуального и вербального содержания в романах.

Романы Мари Од-Мюрай, выходящие с 2016 года под общим названием «Спаситель и сын», имеют не только объединяющую все части сериала сюжетную линию, но и ряд общих визуальных образов как на обложке, так и внутри текста. Так, обложки романов связывает общая стилистика (однотонный фон во французском издании, рамка в виде картинок комикса — в русском) и изображение домашнего питомца. В качестве главного персонажа обложки выступают хомяки или морские свинки, помещенные в рамку в русском издании или занимающие центральную позицию на однотонной обложке французского. Образ персонажа может быть дополнен

---

<sup>31</sup> Вышедший в отечественном издательстве «Самокат» «Спаситель и сын» определяется на обложке именно как «сериал», в оригинальной же версии обложки такой элемент оформления отсутствует, хотя сама писательница тоже определяет свой цикл романов как сериал (фр. *‘la serie’*). Одновременно с этим каждый из 7 романов называется сезоном, что характерно для частей многосерийных телевизионных проектов. Оформление каждой из обложек также может напомнить афишу фильма.



каким-либо забавным элементом, например, игрушечной ванночкой, праздничным бумажным колпачком на фоне разноцветных конфетти (1 и 2 сезон французского издания соответственно), морячкой шапочкой (6 сезон русского издания), украшением из перьев (5 сезон русского издания). Сюжет романов повествует о буднях психолога Спасителя Сэнт-Ива, уроженца острова Мартиника, затрагивая множество проблем, существующих во французском обществе: например, расизм, дисфункциональные семьи, детские травмы, проблема самоопределения и другие. Текст разбит на части, озаглавленные как разделы рабочего ежедневника Спасителя: это диапазон дней с понедельника по воскресенье, так как психолог часто жертвует личным временем, находя даже в субботу и воскресенье время для пациентов, что иногда сказывается на возможности провести время с собственным сыном Лазарем. Однако «датированное» заглавие последней главы 1 сезона хоть и исполнено в том же ключе, что и предыдущие, но перечеркнуто, так как Спаситель принимает решение посетить родной остров вместе с сыном, тем самым прерывая свою практику во Франции на некоторое время.

Мария Николаева в статье “The verbal and the visual: The picture-book as a medium”, говоря о соотношении визуального и текстового знаков в детской книжке-картинке, обозначает следующие функции каждого из этих типов: «Функция картинок как иконических знаков — описывать или репрезентировать. Функция слов как знаков конвенциональных — главным образом, повествовать. Конвенциональные знаки часто линейны (в нашей культуре, например, мы читаем слева направо), в то время как иконические знаки нелинейны и не дают нам прямых инструкций относительно того, как их читать» [Nikolajeva, с. 86]. Исследуемое произведение относится к традиционным романам *young adult*, что обуславливает доминирование вербального компонента в книге. Тем не менее основные принципы анализа соотношения вербального и визуального в художественном произведении могут быть применены и к романам для подростков. В романе «Спаситель и сын» существуют два типа условно выделяемых нами визуальных знаков. Во-первых, это картинки с записями, которые выполнены отличающимся от основного текста шрифтом. Так, в оформлении оглавления и в названиях глав

внутри текста романа используется шрифт, который напоминает записи, сделанные рукой. По большому счету, это не текстовая вставка, а картинка, содержащая текст. На таких картинках указаны даты, в которые главный герой ведет консультации. Эти вставные картинки выполняют функцию разметки текста, облегчают восприятие сюжета и снова напоминают, что перед нами — сериал, а его главы, выделенные таким образом, — последовательно развивающиеся события жизни героев. Во-вторых, цветная обложка книги — это другой тип визуального знака. На ней тем же четким шрифтом, будто маркером, написано название, номер сезона и имя писательницы. В центр помещена фотография главного персонажа обложки — хомяка или морской свинки. В русскоязычной версии вокруг него — рамка из рисунков наподобие комиксов, которые схематично представляют некоторые эпизоды романа. А во французской версии обложки домашний питомец может изображаться в солнцезащитных очках на условно нарисованном пляже или с игровой приставкой под лапками. Антураж зверька в основном условен и лишен картинок, характерных для издания в русском переводе.

Визуальные элементы первой группы, хоть и содержат слова, могут быть отнесены к иконическим знакам, так как на данном уровне они, скорее, имитируют известный элемент реальности, напоминая читателю разворот рабочего ежедневника. Внутри текста также иногда используются отличные от основного стиля печати элементы. Так, оглавление представлено не главами, а неделями, но нумерация недель отсутствует. Самая последняя неделя в повествовании о жизни Сент-Ива не обозначена в оглавлении, но внутри текста ее события помещаются в последнюю главу. В начале главы «Неделя с 23 февраля по 1 марта» читатели узнают, что Сент-Ив «размашисто перечеркнул две страницы в своем еженедельнике» [Од-Мюрай, с. 302], решив отменить консультации и отправиться с сыном на их родину. На картинке виден крест поверх записи «Неделя со 2 по 8 марта 2015 года». Таким образом, в данном случае перечеркнутая запись — это вновь иконический знак, где крест — отмена, удаление.

В произведении из общего графического вида текста также встречаются следующие элементы: шрифт записки с угрозой, который

подкидывают в дом главного героя (**ПРОПИСНЫЕ БУКВЫ** в центре строки), надпись на могиле жены Сент-Ива (**жирный шрифт, выравнивание по ширине**), текст SMS (помещен в традиционные выноски, обозначающие телефонные сообщения). Все эти помещенные в текст в описанном выше виде примеры, несмотря на то, что они содержат слова, скорее, напоминают о явлении реальности, с которым этот текст связан, чем выступают конвенциональными знаками, то есть фрагменты текста имитируют другие узнаваемые типы текстов. Приведенные выше примеры имеют ощутимую тенденцию к иконичности, приближаясь по функции к визуальным репрезентациям предметов реальности.

Обложка книги, являясь ее «сильной позицией», имеет еще больше возможностей использования иконических знаков, среди которых фотография занимает максимально близкую позицию к абсолютному правдоподобию на шкале от условности до иконичности. Однако интересен и другой факт. Предложив читателю картинку грызуна на обложке, автор не торопится раскрывать связь между животным и основной сюжетной линией текста: первые упоминания хомяка появляются на странице 60 [Од-Мюрай, с. 60]. Вопрос «Что делает хомяк / морская свинка на обложке романа?» сопровождает не только многочисленные отзывы на книгу в читательских чатах, но, очевидно, является своеобразным лозунгом программы по продвижению серии романов как во Франции, так и в России (Sandrinemz; bumer2389).

Мария Николаева в упомянутой выше работе дает классификацию взаимоотношений визуальных и вербальных знаков текста. Она говорит о симметричном типе взаимодействия (картинки и текст совпадают), дополняющем (часть информации содержится в картинках, а часть — в тексте) и даже о противоречащем друг другу (содержание иллюстраций противоречит содержанию текста) [Nikolajeva, с. 88]. Нам представляется возможным дополнить данную классификацию еще одним типом взаимодействия, в котором картинка и изображаемый ею элемент сюжета отстоят друг от друга настолько, что вызывают у читателя некоторое недоумение. К тому же, обложка традиционно изображает какой-либо значимый элемент сюжета. В данном же случае читатель, примерно

представляя содержание романа, ставится в тупик максимально неожиданным визуальным образом на обложке (ведь книга не о животных). Эмоциональная реакция читателя на этот случай взаимодействия визуального и вербального рассказа об одном событии, при котором два плана существенно разведены во времени, также подчеркивает возможности авторов и издателей по привлечению внимания аудитории к книге.

### **Источники**

*Од-Мюрай М.* Спаситель и сын. Сезон 1. М. : Самокат, 2018. 352 с.

*Sandrinemz* «Et pourquoi y a-t-il un hamster sur la couverture?». L'ouvre-livres (7.08.2016). URL: <https://ouvrelivres.wordpress.com/2016/08/07/et-pourquoi-y-a-t-il-un-hamster-sur-la-couverture/> (дата обращения: 14.09.2024).

*bumer2389* Уроки толерантности // Livelib — сайт о книгах. (13.09.2024). URL: <https://www.livelib.ru/review/4457522-spasitel-i-syn-sezon-1-mariod-muyuraj> (дата обращения: 14.09.2024).

### **Исследования**

*Nikolajeva M.* The verbal and the visual: The picturebook as a medium // Children's Literature as Communication. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2002. P. 85–108.

## Раздел 4

# СОВРЕМЕННЫЕ ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В КОМПАРАТИВНОМ АСПЕКТЕ

### 4.1. Межпоколенческий диалог в России и США: когнитивно-прагматический анализ речевых актов

Что есть жизнь человека, если не постоянный процесс общения? Внутренний диалог, межличностное общение, взаимодействие в больших группах базируется на использовании определенного инструмента — речевого акта, являющего собой акт коммуникации, наполненный смысловым значением и функциональной направленностью [Речевой акт], которые позволяют коммуникантам воздействовать друг на друга. Такие факторы коммуникативной деятельности, как грамматические и лексические компетенции, связность речи, контекст ситуации общения, реакции собеседника и обратная связь, социальные нормы и культурные различия, не приведут к желаемому результату общения без использования речевых актов.

Речевые акты, представляя собой «целенаправленное речевое действие, совершаемое в соответствии с принципами и правилами речевого поведения, принятыми в данном обществе» [Арутюнова, с. 412], базируются на интенциональности, лежащей в основе человеческой деятельности в целом и цели общения в частности: «Каждый участник общения преследует свои цели, причем разные цели общения обслуживают и различные потребности коммуникантов: выживание, сотрудничество, поддержание отношений, убеждение других действовать или думать каким-либо образом и пр.» [Журавлева]. Данные интенции составляют в том числе базис взаимодействия представителей различных поколенческих когорт, чье общение, как правило, преследует такие цели, как трансфер

знаний, обмен опытом, сохранение традиций, передачу ценностей и убеждений, а также развитие, обучение и поддержку поколений: «Интенциональность, понимаемая как движение мысли и эмоций, как диалог с “Другим”, составляет особое состояние человека, о котором упоминал Аристотель, и служит основой коммуникации» [Тимошенко]. Диалоговый дискурс выступает «в качестве инструмента социально важного процесса предложения программ действий, согласования фоновых ожиданий и взаимного уточнения значений, позволяющих участникам взаимодействий побуждать партнера к интерактивно необходимым действиям, а также представлять свое поведение и свои высказывания как приемлемые и разумные» [Богачева, с. 4]. Данным критериям соответствует межпоколенческое взаимодействие, которое непосредственно направлено на выживание, эволюцию и сотрудничество членов социума. Однако насколько единообразно происходит реализация данных целей в диалоге поколений в разных культурах? Используют ли русские и американцы одни и те же методы воздействия, либо же особенности национальной культуры влияют на формат коммуникативного взаимодействия разных поколений и используемые ими речевые акты в процессе достижения целей?

Наличие специфики национальной культуры, являясь признанным фактом, подразумевает, что она присутствует как в поле таких общекультурных норм, как привлечение внимания, приветствие, прощание, знакомство, извинение и др. [Стернин, с. 6], так и в случае «ситуативных норм, действующих тогда, когда общение ограничено составом общающихся или темой общения, а также ситуацией / нормы вертикального, горизонтального общения, детского, молодежного, взрослого, профессионального, семейного, мужского, женского, официального, неофициального, со знакомыми, с незнакомыми, общения стариков и т. д.» [Там же]. Углубить представление об особенностях коммуникации в разных национальных культурах можно путем анализа диалогов, выбранных на основе конкретного разграничивающего параметра, в частности, «определенного состава общающихся», а именно — коммуникантов с различающейся поколенческой принадлежностью. Анализ их общения с точки зрения использования различных видов речевых актов в процессе

межпоколенческого диалога может продемонстрировать уровень терпимости, уважительности и эмоциональности русскоязычных и англоязычных сообществ. Подобный анализ возможен на основе обращения к классификации речевых актов Дж. Серля.

В 1950–1960 гг. британский лингвофилософ Дж. Остин и американский философ Дж. Серль заинтересовались функциями языка, который может использоваться не только для описания мира, но и для совершения действий, и разработали теорию речевых актов [Austin; Barrero Salinas]. Д. Остин был первым, кто разделил речевые акты на уровни (локутивный, иллокутивный, перлокутивный) и составил классификацию речевых актов (вердиктивы, экзерситивы, комиссивы, бехативы, экспозитивы) [Яременко]. Д. Серль оптимизировал данную классификацию, предложив сфокусироваться на иллокуции как элементе, выражающем интенции говорящего, и разделил речевые акты на следующие группы: ассертивы, директивы, комиссивы, экспрессивы, декларации / декларативы [Barrero Salinas]. По мнению ученого, данных видов речевых актов достаточно: «Число различных действий, которые мы производим с помощью языка, довольно ограничено: мы сообщаем другим, каково положение вещей; мы пытаемся заставить других совершить нечто; мы берем на себя обязательство совершить нечто; мы выражаем свои чувства и отношения; наконец, мы с помощью высказываний вносим изменения в существующий мир» [Серль, с. 194]. Благодаря достаточно универсальному характеру разработанной классификации и применимости к разным языкам и культурам (см. Вержбицка, Кулька, Козлова), выделенные философами виды речевых актов можно использовать для сопоставительного анализа межпоколенческого диалога в США и России.

С социолингвистической точки зрения выбор коммуникантом речевого акта «в процессе общения детерминирован ситуационными условиями протекания коммуникативного акта, выбранной индивидом социальной ролью в конкретной социальной ситуации, его социальным статусом, нормами речевого поведения, принятыми в данной социальной среде» [Зияева, с. 23], что в полной мере справедливо также для межпоколенческого общения. Взаимодействие представителей разных поколений, как правило, носит

иерархический характер (вертикально направленное общение: старшие — младшие); цели коммуникации определены в соответствии с задачами поколений; поколения функционируют под воздействием культурно-исторических норм, т. е. у них разные социальные статусы и роли; поколенческие когорты отличаются как по возрастному параметру, так и по объему накопленного жизненного опыта и психологическим характеристикам, что находит отражение в речевом поведении, свойственном тому или иному поколению. Для старших поколений характерны более вежливые и формальные, зачастую косвенные, паттерны взаимодействия, в то время как молодежь более склонна к выражению эмоций и прямым формам взаимодействия.

Природа коммуникативного поведения поколения может быть выявлена путем обращения к характеристикам поколения (обобщающего характера для русскоязычной и англоязычной культур), каждое из которых представляет собой одновременно и группу людей, родившихся в одинаковое время, и свидетелей целой эпохи с её уникальными переживаниями, ценностями и подходами к жизни [Солнцева]. В основе различий между поколениями «...всегда лежит социальное потрясение, кризис в политике или экономике, знаковое событие десятилетия. Люди одного поколения вместе живут в этих обстоятельствах, накапливают общий опыт преодоления трудностей, единые представления о ценностях и дефиците. Следующие за ним поколения растут в другой атмосфере и фазе экономического цикла, поэтому имеют другие базовые ценности» [Бумеры, миллениалы и зумеры. Как теория поколений помогает HR?]. В зависимости от исторических перипетий, политических и экономических изменений и сопутствующей трансформации системы ценностей каждое поколение приобретает свои особенные черты. В процессе становления и взросления оно получает определенную социальную роль и статус, вырабатывает систему ценностей, основанную как на ценностях предшествующих поколений, так и тех, которые были созданы в процессе жизни данного поколения, гарантируя таким образом преемственность, которая «обеспечивает сохранение культурно-исторического наследия предков, при котором каждое поколение привносит в жизнь нечто новое» [Кошетарова].



Несомненно, это оказывает влияние на то, как каждое поколение общается и какими видами речевых актов оперирует.

В настоящее время в современном социуме наиболее широко представлены поколение бэби-бумеров, поколение X, поколение Y / миллениалы, поколение Z / зумеры. Каждое из них обладает своими особенностями, выполняемой социальной ролью и предпочтениями в коммуникативном взаимодействии. Каждое поколение, принимая во внимание его численность и социальную значимость, оказывает большее или меньшее воздействие на социум, выбирая тот или иной вид речевого акта для осуществления коммуникации.

Поколение бэби-бумеров (1946–1964 гг.), бывшее до недавнего времени самым многочисленным в мире [Исаков], составляет 1–1,2 миллиарда человек и достигло в среднем возраста 61–79 лет. Это поколение обладает закрепившимся социальным статусом, большим объемом накопленного жизненного опыта, а также является одним из самых высокообеспеченных поколений в истории [Зойнова; Богатые и счастливые, но экономные бэби-бумеры], в то время как его представители занимают преимущественно руководящие должности [Локомотив беби-бумеров, идейные миллениалы и прагматичные зумеры: гид маркетолога; Ишутина]. Можно предположить, что бэби-бумеры, скорее всего, будут выражать свои взгляды рассудительно, без спешки. Соответственно, в их речи могут преобладать ассертивы, а также директивы, так как им свойственно делиться опытом, отдавать приказы, давать наставления и инструкции.

Следующее за бэби-бумерами поколение X (ориентировочные годы рождения — 1965–1980) на данный момент составляет 1,6–1,8 миллиарда человек. Большая часть представителей этого поколения была свидетелем радикальных исторических и политических перемен (студенческие протесты в Европе, борьба за права человека, холодная война). Представители данного поколения были предоставлены сами себе, так как их родители (бэби-бумеры) были заняты работой и карьерой. Раннее взросление, отсутствие родительского контроля, нестабильная окружающая ситуация сделали данное поколение эмоционально нестабильным, полным внутренних конфликтов, и развили потребность в выражении эмоций [Лихачев], что предполагает использование экспрессивов для выражения как

своих чувств, так и благодарностей, и извинений. Несомненно, что «иксы», учитывая их опыт взросления в условиях нестабильности, были настроены на самореализацию без опоры на государство. Они смогли занять устойчивое положение на рынке труда со стабильным доходом [Лихачев], что подразумевает приобретение жизненного опыта и знаний, которым они готовы делиться, и, как правило, осуществляется при помощи ассертивов. Экспрессивы используются для выражения ностальгии по прошлому [Сарычева], раздражения по поводу пережитых кризисов, а также для передачи иронии и скептицизма по поводу современных технологий.

Поколение У или поколение миллениалов (1981–1996 гг.), которое первым приобщилось еще в молодом возрасте к использованию сети Интернет и гаджетам, на данный момент является самым многочисленным поколением — 2,1–2,2 миллиарда человек в 2025 году. Отличаясь от предшествующих поколений взрослением во время технологического бума и привычкой к постоянному общению в Интернете, оно приобрело как амбициозность, так и стремление к балансу между работой и личной жизнью и заботой о себе, а также усталость от гиперопеки со стороны родителей. Взросление в благополучных и комфортных условиях дало возможность миллениалам обратить больше внимания на происходящее в мире и озаботиться в большей степени, чем их родители, проблемами окружающей среды и вопросами социальной справедливости [Там же]. Уверенность в себе, готовность отстаивать собственное мнение, желание продвигаться по карьерной лестнице с одновременным умением балансировать между работой и личной жизнью заставляют их выражать чувства посредством использования экспрессивов. Учитывая такие характеристики миллениалов, как «заточенность» на сотрудничество, интерес к жизни и ранее мало распространенный тренд на приверженность брендам, ставший популярным у миллениалов, а также способность взаимодействовать с большим количеством людей, становится понятным стремление поколения У использовать директивы и для выражения просьб, советов и запросов [Там же]. Очевидно, что в речи миллениалы используют также ассертивы (в случае самовыражения), а в ситуациях, касающихся будущего, прибегают к использованию комиссивов.

Поколение зетов / зумеров или поколение Z (1997–2012 гг.) является вторым по численности в мире (около 2 миллиардов человек в 2025 году), оказывая заметное влияние на модели взаимодействия и выбор речевых актов. Последнее в процессе общения детерминировано тем, что зумеры живут в информационном потоке социальных сетей и изменившимся по сравнению с предыдущими поколениями форматом взаимодействия. С одной стороны, это поколение открыто к постоянному общению (больше в онлайн-формате), а с другой — внимательно относится к происходящему в жизни и озабочено своим ментальным здоровьем [Юсупов]. Эмодзи и гифки, рилсы и «голосовые» стали неотъемлемой характеристикой данного поколения. Именно новые средства позволяют выражать эмоции, что транслируется в речи через использование экспрессивов. Социальная позиция многих зумеров побуждает их использовать директивы и комиссивы.

Сравнивая поколения, исследователи приходят к выводу, что «поколения Y и Z готовы более активно, чем родители, отстаивать свои права...» [Чагин], а более старшие поколения, в частности, поколение X, «более системно» [Там же]. Озвучивание ценностей предполагает использование ассертивов и более формальных и нормативных форм общения, а отстаивание прав и выражение чувств и реакций побуждает к использованию экспрессивов. Взаимодействие в профессиональной среде предполагает более частое использование ассертивов и директивов; в неформальном общении могут доминировать экспрессивы. Не следует забывать и о возрастном факторе, так как старшие поколения, будучи более консервативными, выбирают устоявшиеся нормы общения и структурированную речь, а молодежь стремится к самовыражению и эмоциональной коммуникации. Наконец, если ассертивы нужны, чтобы поддерживать социальные нормы, что свойственно старшим поколениям, то устанавливать контакт или привлекать внимание легче с помощью экспрессивов.

Заметны ли подобные различия в использовании ассертивов, экспрессивов и других речевых актов в межпоколенческих диалогах, какие виды речевых актов преобладают в общении представителей разных поколений в англоязычной и русскоязычной культурах?

Проанализировать сходства и различия в используемых речевых актах можно, обратившись к текстам, представленным в национальных корпусах языков — Национальном корпусе русского языка и Корпусе современного американского английского языка.

Материал, представленный в Национальном корпусе русского языка (здесь и далее — НКРЯ) и корпусе современного американского английского языка (Corpus of Contemporary American English, здесь и далее — СОСА), является разноплановым по содержанию и включает примеры из художественной литературы, фрагменты из печатных СМИ, отрывки из блогов и общения в сети, примеры из фильмов, охватывая период около 120 лет; соответственно, фрагменты, эксплицирующие межпоколенческое взаимодействие, также являются разноплановыми. Определить возраст и поколенческую принадлежность коммуникантов в диалогах на данный момент не является возможным. Вместе с тем сопоставление фрагментов из двух корпусов позволяет составить представление об употребимости видов речевых актов в русскоязычной и англоязычной культурах в диалоге разных поколений без уточнения конкретной поколенческой принадлежности участников общения (бэби-бумеры, поколение X, миллениалы, зумеры).

На первом этапе исследования были отобраны примеры для анализа. Количество примеров, выбранных из НКРЯ, составило 76 текстов. Из Корпуса современного американского английского языка было отобрано 426 текстов. В качестве индикатора межпоколенческой природы диалога были выбраны словосочетания «ваше поколение», «вашему поколению», «твое поколение», «твоему поколению» в русскоязычном материале и словосочетание “your generation” в англоязычном материале. Основанием для выделения данных словосочетаний в качестве разграничивающих маркеров послужили следующие соображения: словосочетания, включающие притяжательные местоимения (твое, твоему, ваше, вашему, your) манифестируют принадлежность адресата к определенной группе, отличающейся от той, к которой принадлежит адресант. Употребление существительных «поколение» и “generation” в сочетании с притяжательными местоимениями дополняет указание на группу, выделяя ее по определённым признакам (возрастным, ценностным,

культурным) из всего спектра социальных групп. Данные словосочетания подразумевают обращение к некоторой обобщенной группе (в контексте данного исследования — поколению адресанта, которое отличается от поколения адресата), обладающей коллективными ценностями и убеждениями, т. е. с точки зрения грамматики указывается отличающаяся поколенческая принадлежность коммуникантов, с точки зрения семантики вербализируется коллективная идентичность, а с точки зрения прагматики становится возможным идентифицировать речевые фрагменты как примеры межпоколенческой коммуникации. Выбор данных маркеров обусловлен необходимостью указать на различие поколенческой принадлежности коммуникантов и способностью идентифицировать речевые фрагменты как примеры межпоколенческой коммуникации.

На втором этапе исследования используемые в межпоколенческих диалогах речевые акты были разделены по группам в соответствии с классификацией Д. Серля. Анализ материала показал следующие результаты:

	НКРЯ (76 текстов)	СОСА (426 текстов)
Ассертив	57 (75 %)	77 (18,07 %)
Экспрессив	5 (6,57 %)	6 (1,4 %)
Директив	5 (6,57 %)	10 (2,34 %)
Комиссив	3 (3,94 %)	—
Декларатив	—	—

Ассертивы как отдельный вид речевого акта наиболее широко представлены в обоих корпусах (57 фрагментов в НКРЯ и 77 примеров в СОСА). В соответствии с классификацией, разработанной Дж. Серлем, они необходимы для того, чтобы «зафиксировать (в различной степени) ответственность говорящего за сообщение о некотором положении дел, за истинность выражаемого суждения» [Серль, с. 181]. В качестве примера ассертива (как правило, сочетающегося с оценкой, описанием, утверждением и т. п.) в НКРЯ можно выбрать следующий речевой фрагмент: «В тебе есть что-то детское, этакая прямолинейная жестокость, умеющая дать оправдание безнравственному, но, вообще говоря, это свойственно вашему поколению»

(здесь и далее примеры взяты из НКРЯ), [НКРЯ; Е. Чижова. Лавра]. Примером ассертива в СОСА может служить следующий фрагмент: “However, even if I were unhappy with American cars, never would I buy a Japanese or German one out of respect for friends, relatives and millions of others who were casualties of World War II. Obviously, your generation, and the succeeding one, either were never exposed to history or are uncaring of the tremendous sacrifices made by my generation. And so you and millions of other unthinking Americans continue to build up the economy of these nations to the detriment of our own” [COCA; News: Washington Post Date: 1992 (19920220). District weekly. American vs. Japanese. Ron Shaffer].

Выбор того или иного речевого акта обусловлен стремлением коммуниканта к тому, чтобы интенции были поняты, в противном случае цели его коммуникации не будут достигнуты [Манаенко]. Так как коммуникация поколений преимущественно направлена на обмен информацией, описание фактов, выражение мнения, передачу знаний и опыта, данные задачи в речи реализуются преимущественно посредством ассертивного речевого акта. Преобладание в речи ассертивов [Серль] может быть объяснено историческими и эволюционными задачами поколений: «Все исследователи теории поколений сходятся в том, что развитие истории происходит за счет передачи от поколения к поколению духовных ценностей, знаний, умений и навыков. Перед каждым поколением стоит задача сохранения и передачи определённого уровня духовной культуры, системы образования и науки, а также традиционного семейно-бытового уклада» [Кошетарова], что вызывает потребность в донесении информации. По мнению исследователей, это может быть осуществлено только посредством использования ассертивов: “Much of the talk between generations involves the negotiation of knowledge, values, and beliefs-functions closely associated with assertive speech acts” / *«Большая часть общения между поколениями связана с передачей знаний, ценностей и убеждений-функций, которые тесно связаны с актами речевого воздействия»* (перевод наш — Е. С.) [Holmes, p. 295]. Схожих взглядов придерживались А. Вежбицка [Wierzbicka 1999] и Я. Вершюрен, основатель Международной ассоциации прагматики [Verschuieren], полагавшие, что именно

ассертивы являются стандартным способом передачи информации, констатации фактов, экспликации оценок и вербализации мнений. Выраженное преобладание ассертивов (по сравнению с другими видами речевых актов) свидетельствует о тенденции к оценочно-описательному характеру межпоколенческой коммуникации, где основное внимание уделяется формулированию суждений о ценностях и поведении другого поколения.

Вслед за ассертивами по степени распространенности следуют экспрессивы и директивы (практически равнозначное присутствие). Межличностное общение часто эмоционально по своей природе в силу целого ряда причин. В случае коммуникации представителей старших и младших поколений эмоциональность возникает из-за несовпадения ценностей, поиска своего пути в жизни молодыми поколениями, потребности отстоять собственную точку зрения, навязывания своих убеждений и взглядов одним поколением другому. Соответственно, можно предположить, что поколенческий диалог как коммуникативный процесс может содержать большое количество экспрессивов.

По мнению Дж. Серля, «производя экспрессивный акт, говорящий не пытается “приспособить” ни реальность к словам, ни слова к реальности, скорее при этом предполагается истинность выражаемого суждения» [Серль, с. 183]; «Как мы завидуем вам, вашему поколению, — вы все еще молоды, вам все интересно, вас все трогает» [НКРЯ; А. Б. Гребнев. Дневник]. Данный речевой акт, с одной стороны, выражает положительную оценку поколения-адресата (молодое, интересующееся, восприимчивое), а с другой — высказываемое мнение может ощущаться как зависть старшего поколения по отношению к иной поколенческой когорте. В американском корпусе представлен следующий пример экспрессива с крайне негативной оценкой: “Your generation is 100 percent pussies” [COCA; The Long Dumb Road (IMDB) (Open Subtitles), 2018, Comedy] в соответствии с классификацией Дж. Серля, считавшего, что экспрессивы нужны, чтобы отразить «различные психологические состояния, выражаемые в ходе осуществления иллокутивных актов данного класса» [Серль, с. 184], в то время как «пропозициональное содержание приписывает некоторое свойство (не обязательно действие)

либо говорящему, либо слушающему» [Серль, с. 184]. Учитывая зачастую конфликтный характер взаимодействия поколений (из-за несовпадения взглядов на жизнь и системы ценностей у старших и младших), представляется обоснованным наличие подобного рода экспрессивов в межпоколенческом общении, используемых как для выражения эмоций в случае несогласия с мнением собеседника (классический конфликт отцов и детей), так и для экспликации оценки в отношении поколения-адресата. Вместе с тем следует отметить, что оба корпуса представляют достаточно небольшое количество экспрессивов: 5 примеров (6,57 %) в НКРЯ и 6 примеров (1,4 %) в СОСА. Помимо различия в системе ценностей и отстаивания прав, наличие экспрессивов также обуславливается особенностями культуры: «По сравнению с представителями других культур, например, азиатской, многие люди в США мало заботятся о том, чтобы скрыть свои эмоции. Американцы очень непосредственны в выражении своих эмоций. Эмоции скрывать не принято, положительные эмоции могут быть публично выражены крайне эмоциональными междометиями, визгом, криком. Радость или возбуждение демонстрируются американцами с готовностью, с точки зрения европейцев — даже экзальтированной... Негативные эмоции тоже выражаются достаточно открыто — грубыми выражениями, ругательствами» [Стернин, с. 59].

В случае необходимости побуждения к действию коммуниканты могут прибегать к использованию директивов, так как именно данные речевые акты «представляют собой <...> суть конкретные значения параметра, определяемые действием “пытаться”) со стороны говорящего добиться того, чтобы слушающий нечто совершил» [Серль, с. 182]. Принимая во внимание статусно-иерархический характер межпоколенческого взаимодействия и цели, преследуемые поколениями (в частности, поддержание устоев, передача знаний, опыта и ценностей от старших поколений к младшим), можно было бы предположить, что директивы должны быть представлены широко [Василина 2005]. В НКРЯ можно найти следующий пример: «Ваше поколение должно заботиться именно о том, чтобы каждое взятое им на себя дело не было для него чем-нибудь...» [НКРЯ; А. К. Шеллер-Михайлов. Лес рубят — щепки летят]. В данном



случае директив представляет собой наставление — призыв к действию. Ему вторит пример из американского корпуса: “Your generation must decide how to save God’s creation from a changing climate that threatens to destroy it. Your generation must seek peace at a time when there are those who will stop at nothing to do us harm, and when weapons in the hands of a few can destroy the many. And we must find a way to reconcile our ever-shrinking world with its ever-growing diversity diversity of thought, diversity of culture, and diversity of belief” [COCA; Associated Press Date, 2009 (090517). Domestic News]. В данном случае адресант побуждает адресата принять на себя ответственность и совершить действия, направленные на решение определенных экологических проблем. В обоих случаях присутствует должествование и давление на адресата со стороны адресанта. Общее количество директивов в двух корпусах является ограниченным и составляет всего 6,57 % в НКРЯ и 2,34 % в СОСА.

Наставления, необходимость сохранения порядка и воспитание старшими поколениями младших, как правило, обуславливают использование побуждения к действию. Однако, учитывая их выявленную ограниченную представленность в межпоколенческом диалоге в обеих культурах, можно предположить, что есть сдерживающие факторы. В частности, для русской культуры характерна духовность, в то время как в американской доминирует приоритет свободы выбора и уважительность, ограничивающие использование таких речевых актов, как требования, приказы, запреты и/или разрешения (как в мягкой, так и в жесткой форме) при обращении одного поколения к другому. Сам Дж. Серль полагал, что «...в силу принятых требований вежливости в речевом общении нередко бывает неуместным высказывание прямых повелительных предложений, например, *Leave the room* ‘Выйдите из комнаты’) или эксплицитных перформативных предложений (например, *I order you to leave the room* ‘Я приказываю вам выйти из комнаты’)» [Серль, с. 201]. В монографической публикации «Очерк американского коммуникативного поведения» И. А. Стернин указывает на такую особенность американского менталитета, как уважение свободы: «Идеал американцев — свободный человек, которому никто не может диктовать, что делать. Они убеждены, что человек лучше всего

сам позаботится о своих интересах» [Стернин, с. 44], и выделяет следующие черты, свойственные американцам: «независимость, уважение независимости других, самостоятельность суждений и поведения, <...> отсутствие робости перед авторитетами» [Там же, с. 55]. Резюмируя, можно предположить, что редкое использование директивов в межпоколенческом диалоге обуславливается стремлением избегать прямого давления и сохранять уважительную дистанцию между поколениями.

При дальнейшем анализе речевых фрагментов в двух корпусах было выявлено, что комиссивы как отдельная разновидность речевых актов представлены только в Национальном корпусе русского языка. Дж Серль определял комиссивы как «...те иллокутивные акты, цель которых — в том, чтобы возложить на говорящего обязательство (опять-таки в определенной степени) совершить некоторое будущее действие или следовать определенной линии поведения» [Серль, с. 182], например: «Мы даже поможем вашему поколению создать этот ваш рай...» [НКРЯ; А. Стругацкий, Б. Стругацкий. Гадкие лебеди]. Адресант берет на себя обязательство помочь адресату. Американский корпус не содержит примеров комиссивов в рамках межпоколенческого дискурса. Можно предположить, что прагматический характер американской культуры, как и осторожность, проявляемая в русскоязычной культуре, определяют почти полное отсутствие комиссивов.

Такой вид речевого акта, как декларатив, полностью отсутствует в материале обоих корпусов в диалогах между поколениями в англоязычной и русскоязычной культурах. Дж. Серль указывал, что декларативы необходимы в тех случаях, «...когда некоторое положение дел получает существование в результате объявления об этом существовании, случаи, когда, так сказать “говорение конституирует факт”» [Серль, с. 184], т.е. декларативы подразумевают изменение положения дел, что сложно представить в виде какого-либо немедленного действия в процессе общения разных поколений, так как их коммуникация направлена, как правило, либо на прошлое, либо на будущее. Описание исторических событий, сравнение современного состояния дел с тем, какой была жизнь раньше, воспоминания могут быть обращены только к прошлому. Передача опыта

и трансфер ценностей осуществляются для применения в будущем, но не могут произойти мгновенно. Исследователи из «Лаборатории коммуникативной филологии» Уральского федерального университета, считают, что сами по себе декларативы «как тип речевого акта не так часто реализуются в живой разговорной речи, поскольку связаны больше с официальным типом общения (напомним, что они произносятся, например, при назначении и снятии с должности, объявлении чего-либо, оглашении принятого решения)...» [Пикулева]. Маловероятно, чтобы данные ситуации встречались в рамках общения с эксплицированной межпоколенческой направленностью. Отсутствие декларативов показывает, что изменения институционального характера редко становятся предметом открытого обсуждения в межпоколенческом взаимодействии. Соответственно, отсутствие декларативов в диалогах между поколениями в двух корпусах представляется оправданным.

Сравнивая две культуры, И. Стернин пришел к выводу, что русские «проявляют большую по сравнению с американцами коммуникативную доминантность, искренность и эмоциональность в общении, не любят пауз в общении, любят разговор по душам, много высказывают оценок, любят спорить» [Стернин, с. 184]. По мнению ученого, «носитель российской коммуникативной культуры может осуществлять вербальную коррекцию поведения собеседника с использованием экспрессивных речевых актов даже при далекой социально-психологической дистанции между коммуникантами и в условиях равных социальных статусов говорящего и адресата. Американский менталитет, индивидуалистический по своему типу, предполагает наличие менее широких возможностей для проявления эмоций в процессе общения и четкое соблюдение прав личности на внутренний суверенитет...» [Там же, с. 186].

Для сопоставления частоты встречаемости различных видов речевых актов в русской и американской культурах (на примере анализа примеров из НКРЯ и СОСА) можно использовать метод A/B тестирования, позволяющего проанализировать, есть ли статистически значимые различия в частоте использования различных видов речевых актов в двух культурах. С учетом очень ограниченного количества таких видов речевых актов, как директивы, экспрессивы

и комиссивы, и полного отсутствия декларативов статистически значимым может являться результат сопоставления частоты использования ассертивов в НКРЯ и СОСА.

Исходные данные по количеству ассертивов в двух корпусах представлены в таблице:

Корпус	Ассертивы	Всего текстов
НКРЯ	57	76
СОСА	77	426

Представляется целесообразным рассмотреть две гипотезы:

$H_0$  (нулевая):  $p_1 = p_2$  — пропорции равны;

$H_1$  (альтернатива):  $p_1 \neq p_2$  — пропорции различаются.

Для проведения расчетов необходимо рассчитать общую пропорцию:

$$p = \frac{x_1 + x_2}{n_1 + n_2} = \frac{57 + 77}{76 + 426} \approx 0.2669.$$

Далее следует учитывать стандартную ошибку (SE) по формуле:

$$SE = \sqrt{p(1-p) \left( \frac{1}{n_1} + \frac{1}{n_2} \right)} = \sqrt{0.2669 \cdot (1 - 0.2669) \left( \frac{1}{76} + \frac{1}{426} \right)} \approx 0.0557$$

Соответственно, Z-статистика демонстрирует следующий результат:

$$Z = \frac{p_1 - p_2}{SE} \approx 10.22$$

где:

$$p_1 = \frac{57}{76} \approx 0.75$$

$$p_2 = \frac{77}{426} \approx 0.1808$$

$Z \approx 10.22$  является большим значением и соответствует  $p$ -значению  $\ll 0.001$ , что означает, что различие между долями статистически

значимо и подтверждается гипотеза  $H_1$  (альтернатива):  $p_1 \neq p_2$  — пропорции различаются, т. е. в корпусе НКРЯ ассертивы встречаются гораздо чаще, чем в корпусе СОСА, несмотря на визуально большее количество ассертивов в СОСА в цифровом выражении.

Тем не менее, несмотря на выявленное преобладание ассертивов в русском корпусе, следует признать достаточно высокой степень схожести частоты выбираемых речевых актов в межпоколенческом диалоге в русскоязычной и англоязычной (американской) культурах. Сходство в распределении видов используемых речевых актов указывает на универсальные когнитивно-прагматические механизмы, лежащие в основе межпоколенческого общения независимо от культурной специфики.

Таким образом, можно заключить, что взаимодействие представителей разных поколений, проанализированное на материале корпусов НКРЯ и СОСА, предполагает использование разных речевых видов. Анализ выявил использование только четырех из них: ассертивов, директивов, экспрессивов, комиссивов. В диалогах представители разных поколений наиболее часто прибегают к использованию речевого акта ассертива. Сопоставление частоты использования ассертивов в двух культурах выявило преобладание данного вида речевого акта в русскоязычной культуре. Эмоциональность, выражаемая посредством использования экспрессивов, минимальна, как и использование директивных речевых актов. Комиссивы представлены только в межпоколенческом взаимодействии в русской культуре, в то время как декларативы полностью отсутствуют в обоих проанализированных корпусах. Такие различия могут быть интерпретированы как проявление культурно обусловленных норм вежливости, допустимого выражения эмоций и способов аргументации. Вместе с тем выбираемые схожие виды речевых актов могут свидетельствовать о схожести как культур, так и моделей взаимодействия разных поколенческих когорт, выполняющих схожие эволюционные задачи в едином временном историческом периоде. Дальнейшее углубленное изучение прагматических стратегий позволит выявить новые закономерности в динамике межпоколенческого общения и уточнить роль культуры в формировании коммуникативных паттернов.

## Источники

Национальный корпус русского языка. URL: <https://ruscorpora.ru/> (дата обращения: 27.04.2025).

Современный корпус американского английского языка. URL: <https://www.english-corpora.org/coca/> (дата обращения: 27.04.2025).

## Исследования

*Арутюнова Н.Д.* Речевой акт // Лингвистический энциклопедический словарь / под ред. В.Н. Ярцевой. М. : Советская энциклопедия, 1990. С. 412–413.

Богатые и счастливые, но экономные бэби-бумеры // Finam.ru. 2024. URL: <https://www.finam.ru/publications/item/bogatye-i-schastlivye-no-ekonomnye-bebi-bumery-20240608-2026/> (дата обращения: 30.05.2025).

*Богачева И.В.* Вербализация намерения говорящего в диалоге : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19. М., 2007.

Бумеры, миллениалы и зумеры. Как теория поколений помогает HR? URL: <https://www.mirapolis.ru/blog/bumery-millennialy-i-zumery/> (дата обращения: 30.05.2025).

*Василина В.Н.* Функциональный подход к анализу речевых актов в диалоге. // Вестник МГЛУ. Серия 1. Филология. 2005. № 4 (20). С. 28–37.

*Журавлева Н.Н.* Интенция как важнейший фактор речевого взаимодействия (на материале польского языка) // Веснік БДУ. Сер. 4. 2006. № 2. С. 100–106.

*Зияева С.А.* Социальные факторы и проблемы построения социально корректного коммуникативного акта // Современная филология : материалы VI Междунар. науч. конф. (г. Казань, март 2018 г.). Казань : Молодой ученый, 2018. С. 22–24.

*Зойнова А.* Как разбогатеть в 2025 году? URL: <https://sfg.media/a/how-to-get-rich-in-2025/> (дата обращения: 30.05.2025).

*Исаков А.* Согласно теории поколений, в 2025 году людей поколения Альфа на планете Земля станет больше 2 миллиардов. URL: <https://zainsk-inform.ru/news/obshchestvo/soglasno-teorii-pokolenii-v-2025-godu-liudei-pokoleniia-alfa-na-planete-zemlia-stanet-bolse-2-millia> (дата обращения: 30.05.2025).

*Ишутина Е.* Поколения бэби-бумеров, X, Y и Z в работе. URL: <https://tenchat.ru/media/1996407-pokoleniya-bebibumerov-x-y-i-z-v-rabote> (дата обращения: 30.05.2025).

*Козлова Л. А.* Сопоставительная прагматика: речевые акты в этнокультурном ракурсе : учебное пособие. Барнаул : АлтГПУ, 2021. 176 с.

*Кошетарова Л. Н.* Трансмиссия ценностей в контексте теории поколений. URL: <https://www.b17.ru/article/327544/> (дата обращения: 30.05.2025).

*Лаишук И. В.* Социокультурные стратегии поведения как «Маркеры» современной культуры // Социологический альманах. 2013. № 4. С. 201–213.

*Лихачев Д. Х.* Характеристика поколения. URL: <https://www.kp.ru/edu/molodezhnyj-slang/pokolenie-iks/> (дата обращения: 30.05.2025).

Локомотив беби-бумеров, идейные миллениалы и прагматичные зумеры: гид маркетолога. URL: <https://www.forbes.ru/biznes/455337-lokomotiv-bebi-bumerov-idejnye-millenyaly-i-pragmaticnyye-zumery-gid-marketologa> (дата обращения: 30.05.2025).

*Манаенко Г. Н.* Специфика дискурса масс-медиа в современном информационном пространстве // Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика. 2005. № 1. С. 87–96.

*Мюллер Х.* Немецкие бэби-бумеры все промотали. Германии грозит участь Аргентины // ИНОСМИ. URL: [https://dzen.ru/a/ZWRco\\_l6NV01RGa0](https://dzen.ru/a/ZWRco_l6NV01RGa0) (дата обращения: 30.05.2025).

*Онучин А.* Поколение У и старше. URL: [www.ecopsy.ru/insights/pokoleniya-y-i-starshe/](http://www.ecopsy.ru/insights/pokoleniya-y-i-starshe/) (дата обращения: 30.05.2025).

*ПикULEва Ю.* Лингвоаксиологический взгляд на типы речевых актов (на материале устной разговорной речи) // Studia Rossica Posnaniensia. 2019. Vol. XLIV. P. 319–325.

*Прохоров Ю. Е., Стернин И. А.* Русские: коммуникативное поведение. М. : Флинта : Наука, 2006. 328 с.

Речевой акт // Знание.Вики. URL: [https://znanierussia.ru/articles/Речевой\\_акт](https://znanierussia.ru/articles/Речевой_акт) (дата обращения: 30.05.2025).

*Сарычева С.* Как теория поколений помогает бизнесу понимать потребительские предпочтения URL: <https://priceva.ru/blog/article/kak-teoriya-pokolenij-pomogaet-biznesu-ponimat-potrebitelskie-predpochteniya-2> (дата обращения: 30.05.2025).

*Серль Дж.* Классификация иллокутивных актов // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 17. Теория речевых актов : сб. / под общ. ред. Б. Ю. Городецкого. М. : Прогресс, 1986. С. 170–194.

Солнцева А. Теория поколений: как работают разные возрастные группы. URL: <https://prodasch.ru/blog/post/teoriya-pokoleniy/> (дата обращения: 30.05.2025).

Стернин И. А., Стернина М. А. Очерк американского коммуникативного поведения. Воронеж : Изд. «Истоки», 2001. 185 с.

Тимошенко Л. О. Фрактальная интенциональность сознания как основа коммуникации // Вестник ЧелГУ. 2018. № 6 (416). С. 191–197.

Чагин О. Три буквы О разнице поколений. URL: <https://olegchagin.livejournal.com/4854935.html> (дата обращения: 30.05.2025).

Юсупов Э. Что такое поколение Z: особенности и характер «цифровых» детей. URL: <https://lenta.ru/articles/2023/11/29/chto-takoe-pokolenie-z/> (дата обращения: 30.05.2025).

Яременко И. А. Концепция речевых актов Дж. Остина как источник теории дискурса Ю. Хабермаса // Актуальні проблеми духовності. Кривий Ріг, 2008. С. 187–193.

Austin J. How to do things with words. Cambridge : Harvard University Press, 1962. 174 p.

Blum-Kulka S., House J., Kasper G. Cross-Cultural Pragmatics: Requests and Apologies. Norwood, NJ : Ablex, 1989. 300 p.

Holmes J. An Introduction to Sociolinguistics. London : Routledge, 2013. 510 p.

Levinson S. C. Pragmatics. Cambridge : Cambridge University Press, 1983. 438 p.

Searle J. R. Speech acts: an essay in the philosophy of language. Cambridge : Cambridge University Press, 1969. 208 p.

Searle J. R. A Classification of Illocutionary Acts // Language in Society. 1976. Vol. 5, № 1. P. 1–23.

Verschueren J. Understanding Pragmatics. London ; New York ; Sydney ; Auckland : Arnold, 1999. 309 p.

Wierzbicka A. Different cultures, different languages, different speech acts: Polish vs. English // Journal of Pragmatics. 1985. Vol. 9, № 2–3. P. 145–178.

Wierzbicka A. Cross-Cultural Pragmatics: The Semantics of Human Interaction. Berlin : Mouton de Gruyter, 2003. 502 p.



#### **4.2. Сопоставительный анализ фрагментов русской и английской языковых картин мира на материале концепта «деньги»**

В современной лингвистике язык рассматривается не только как система знаков и средство коммуникации, но и как средство доступа к ментальным процессам носителя языка. Эти процессы определяют состояние человека, его функционирование в обществе.

Благодаря взаимосвязи когнитивной лингвистики с другими областями знания (внешняя связь с психологией, философией и внутренняя связь с социолингвистикой, психолингвистикой, структурно-системным подходом) происходит фиксация знаний о мире в словарях. Все эти результаты складывают языковую картину мира. Термин «картина мира» признается не всеми лингвистами. Например, Н. Ю. Караулов считает его неясным. Некоторые языковеды предлагали свои названия этого явления в языке. Среди них можно встретить следующие: «языковой промежуточный мир», «модель мира».

Изучением языковой картины мира занимались и занимаются такие ученые, как В. фон Гумбольдт, Е. Сепир, Б. Уорф, П. О. Якобсон, А. А. Потебня, Л. С. Выготский, Ю. М. Лотман, А. Вежицкая, В. Г. Костомаров, Н. Ю. Караулов и другие исследователи.

Существует большое количество дефиниций понятия «языковая картина мира». Практически каждый исследователь, касающийся этой проблемы, предлагает свое определение. Приведем несколько примеров. В. П. Руднев: «“Картина мира” — система интуитивных представлений о реальности». В. Б. Касевич предлагает такую трактовку: «Знания, закодированные оппозициями словаря и грамматики, это языковые знания, а их совокупность — языковая картина мира». Определение языковой картины мира, предложенное Е. С. Яковлевой, звучит так: «Под языковой картиной мира понимается зафиксированная в языке и специфическая для данного языкового коллектива схема восприятия действительности». Таким образом, «языковая картина мира — это своего рода мировидение через призму языка».

Человеческое сознание наделено свойством отражать окружающую человека объективную реальность, и это отражение представляет собой субъективный образ объективного мира, т. е. определенную

модель, картину мира. Мы будем рассматривать фрагмент языковой картины мира, концепт «деньги» (русский язык) и “money” (английский язык).

Мы выдвинули гипотезу, что деньги — это важная часть русской и английской языковых картин мира, их можно сопоставить с такими необходимыми для выживания вещами, как вода, воздух и тому подобное.

Итак, рассмотрим концепт «деньги» в русской языковой картине мира. Для создания фрагмента языковой картины мира мы выбрали стилистически нейтральное слово «деньги». Обратимся к толковым словарям, чтобы установить лексическое значение этого слова.

Словарь	Значение
Толковый словарь русского языка С. И. Ожегова, Н. Ю. Шведовой	1. Металлические и бумажные знаки (в докапиталистических формациях — особые товары), являющиеся мерой стоимости при купле-продаже, средством платежей и предметом накопления. 2. Капитал, средства.
Толковый словарь живого великорусского языка В. И. Даля	1. Полкопейки, две полушки    деньги, капитал, богатство, истиник, достаток. Собирать десятую, двадцатую деньгу, брать по десяти, по пяти со ста, с 10-ти или 20-ти денег по одной.
Толковый словарь русского языка под ред. Д. Н. Ушакова	1. <i>только мн.</i> Металлические и бумажные знаки, являющиеся мерой стоимости при купле-продаже. 2. <i>только мн.</i> Капитал, состояние, средства (разг.).
Толковый словарь С. А. Кузнецова	1. Металлические и бумажные знаки, являющиеся мерой стоимости при купле-продаже; то или иное их количество, сумма. 2. Капитал, средства.
МАС (Малый академический словарь)	1. Металлические и бумажные знаки, являющиеся мерой стоимости при купле-продаже. Бумажные деньги. 2. Капитал, средства.

Все рассмотренные нами толкования включают в себя два основных значения. Деньги — это металлические или бумажные знаки

для осуществления операции «купли-продажи». Второе значение из словарей — это капитал, средства.

Известно, что в словарях даются основные значения. Они позволяют отделить один предмет от другого. Но в сознании носителей языка гораздо большее количество значений. Для того, чтобы установить их, обратимся к словарю синонимов.

Словарь А. П. Евгеньевой дает следующие синонимы: денюжки, денюжата, денюжонки, финансы, капиталы, копейка, монета, гроша. Отсюда мы можем сделать вывод, что к деньгам относятся по-разному: для кого-то это финансы и капиталы — что-то большое и значимое, а для кого-то это копейка, гроши — недостаток, что-то малое.

Обратимся к русскому ассоциативному словарю Ю. Н. Караулова и выделим наиболее частотные реакции на слово-стимул «деньги». Всего реакций на стимул — 534. Основные значения, выделенные нами в ассоциативном словаре:

1. Деньги связаны с состоянием человека: человек страдает, когда их мало или недостаточно и обретает чувство свободы и власти, когда они есть (*мне очень нужны, никогда не бывает достаточно, свобода и власть*). Хотя некоторые респонденты отвечают, что деньги связаны с неприятностями (*зло, проблема, не нужны*).

2. Деньги вызывают различный спектр чувств: от неприязни до радости (*бр-р, грязь, радость, класс, спокойствие*).

3. Деньги могут двигаться в пространстве (*утекать, уплывать, улетать, уходить, приходить*).

4. Деньги могут быть честно заработанными, а могут быть грязными, т. е. полученными нечестным путем (*трудовые, грязные*).

5. Деньги являются необходимостью (*нужны всем, жажда, воздух*).

6. Деньги трудно получить (*трудовые, честные, труд*), но легко получить обманом (*украд*).

7. Деньги можно потратить по своей воле (*покупки, потратить*), но еще их могут несанкционированно отобрать (*краденные, украли*).

8. Деньги имеют место хранения (*банк, кошелек, портмоне, сумка*).

Мы обратились к корпусу русского языка и проанализировали контексты, чтобы выявить дополнительные значения:

1. Можно получить деньги за труд (*заработал тяжким трудом*), несанкционированно отобрать (*украл у соседки*) или взять займы (*заняла денег*).

2. Можно лишиться себя чего-то, но денег при этом прибавится, и именно это прибавление становится приоритетом (*видеться мы не будем, но денег при этом прибавится*).

3. Деньги не являются гарантом счастья (*деньги счастья не приносят*) и показателем ума (*папины деньги ни при чем, мальчик — умничка*).

4. Деньгами распоряжаются те, кто старше и влиятельнее (*папины деньги, у мамы, у государя*).

5. Деньги можно подделывать, добывать их нечестным путем (*подделывал банковские чеки и снимал с них деньги*).

6. Не всегда качественная работа требует больших денег (*качественное кино за малые деньги*).

7. Наличие денег не определяет человека и его внутренние качества, но наличие денег у другого может толкнуть его на безнравственные поступки (*я не позволю себе такой подлости, чтоб на деньгах жениться*).

8. Деньги сопоставляются с важнейшими сторонами человеческой жизни и здоровьем самого человека и его родных (*жизнь близкого человека дороже денег, всех денег не заработаешь*).

9. Деньги можно тратить на различные развлечения (*на фильм, деньги на байдэрки, пауэррайзеры, на любовниц*).

10. С уменьшением количества денег ухудшается и качество жизни (*жизнь становилась все хуже и хуже, денег становилось все меньше и меньше*).

Итак, ради получения денег люди могут совершить противоправное деяние или безнравственный поступок (украсть, подделать, занять и не вернуть, жениться на нелюбимом человеке).

Анализ пословиц, поговорок и фразеологизмов, связанных с деньгами, показал следующее:

1. Деньги можно получить, не прилагая усилий (*делать деньги из воздуха*).

2. Деньги любят строгий учет и порядок (*считать деньги, копеечка к копейке, копейка рубль бережет*).

3. Деньги влияют на человека (*деньги портят человека, продаваться за 5 копеек*).

4. Деньги не дают гарантий уму человека и его внутренним качествам, но являются определяющим фактором в некоторой среде общения (*судят не по уму, а по карману*).

5. Деньги даются трудно (*кровные, деньги с неба не падают*).

6. Деньги можно бесполезно истратить (*сорить деньгами, бросать деньги на ветер*).

7. Деньги соотносятся с важнейшими сферами жизни человека: здоровьем, дружбой, договоренностями, совестью (*уговор дороже денег, не имей сто рублей, а имей сто друзей, всех денег не заработаешь, здоровье не купишь*).

8. Деньги могут отягощать человека, а могут облегчать его жизнь (*лишние деньги — лишние проблемы*).

9. Деньги могут передвигаться в пространстве (*улетать, утекать*) и не имеют запаха (*деньги не пахнут*).

Деньги вызывают разные эмоции — радость, счастье, восторг, зло, неприязнь, стресс, — развращают, портят человека. Если денег много, то они или трудно заработанные (ценой здоровья) или грязные (полученные нечестно). Человек может распоряжаться деньгами (копить, давать займы, тратить, покупать что-либо). Тратить деньги можно с умом, на полезные приобретения, а можно необдуманно. Деньги следует хранить в специальных местах — сумка, портмоне, счет в банке, кошелек. Деньги соотносятся с важнейшими сферами жизни человека — здоровьем, дружбой, жизнью, честью и договоренностями.

Таким образом, деньги занимают важную позицию в ценностной системе носителя русского языка. Они влияют на человека, делают жизнь хуже или лучше, раскрывают суть того, кто ими владеет, сопрягаются со всеми сферами человеческой жизни и вызывают различные эмоции у разных людей.

Теперь рассмотрим концепт “money” в английском языке. Для этого обратимся к толковым словарям и к корпусу английского языка.

Оксфордский словарь дает нам 4 значения слова “money”:

1. [uncountable] what you earn by working or selling things, and use to buy things: to borrow / save / spend / earn money (то, что вы

зарабатываете, работая или продавая вещи, и используете для покупки вещей (тратите));

2.[uncountable] coins or paper notes (монеты или бумажные банкноты);

3.[uncountable] a person's wealth including their property (богатство человека, включающее собственность, а не только денежные сбережения);

4. [plural] moneys, monies (law or old use) sums of money (деньги, денежки.: *мн. число., употребляется в законах или устар.*).

Подберем синонимы к слову "money". Для носителей английского языка синонимичными являются слова *money cash* (наличные деньги), *change* (сдача), *paper money* (бумажные деньги), *cheque* (чек). Таким образом, деньги и сдача являются синонимичными, также возможно противопоставление денег в виде монет, банкнот и в иных формах (чеки).

Выявим основные значения с помощью корпуса английского языка и словаря. Деньги можно получить разными способами: заработать, унаследовать, накопить, получать пенсию (**earn** money / cash / (*informal*) a fortune / the minimum wage / a living wage; **make** money; **acquire** / **inherit** / **amass** wealth / a fortune; **build up** funds / savings; **get** / **receive** / **leave (somebody)** an inheritance / a legacy). Деньги можно расходовать на полезные дела (инвестиции), а можно тратить на ерунду: (**spend** money / your savings / (*informal*) a fortune on...; **invest** / **put** your savings in...; **throw away waste (informal) shell**). Если хранить сбережения в банке, можно совершать следующие операции: удерживать, открывать, вносить, замораживать, дебетовать счет (**have** / **hold** / **open** / **close** / **freeze** a bank account / an account; **credit** / **debit** / **pay something into** / **take money out of** your account). Деньгами нужно уметь управлять: расширять, брать кредиты (**manage** / **handle** / **plan** / **run** / (*especially British English*) **sort out** your finances; **arrange** / **take out** a loan). Человек может столкнуться с финансовыми трудностями: денег может не быть или не хватать, тогда он будет чувствовать себя стесненным, испытывать дискомфорт, не сможет позволить себе приобретение чего-либо (**get into debt** / financial difficulties; **be short of** / (*informal*) **be**

**strapped for cash**). Теперь рассмотрим идиомы английского языка, связанные с деньгами.

Английский язык	Русский язык (перевод)
be rolling in money / it ( <i>informal</i> ) to have a lot of money	купаться в деньгах (разг.) иметь много денег
easy money ( <i>informal</i> ) money that you get without having to work very hard for it	легкие деньги (разг.) деньги, которые вы получаете, не прилагая к этому особых усилий
a fool and his money are soon parted	дурак и деньги скоро расстанутся
good money a lot of money; money that you earn with hard work	хорошие деньги много денег; деньги, которые вы зарабатываете тяжелым трудом
make money to earn a lot of money; to make a profit	заработать заработать много денег; получить прибыль
marry money to marry a rich person	жениться на деньгах выйти замуж за богатого человека
money talks ( <i>saying</i> ) people who have a lot of money have more power and influence than others	деньги говорят (поговорка) люди, у которых много денег, имеют больше власти и влияния, чем другие
put money into something to invest money in a business or a particular project	вложите деньги во что-нибудь инвестировать деньги в бизнес или конкретный проект
time is money	время — деньги

Деньги можно получать, не прикладывая усилий (*be coining money, easy money, a licence to print money*). Деньги приходят трудно, с трудом (*good money*). Денег может быть очень много (*have money to burn, made of money, be rolling in money*). Их можно тратить на ерунду (*a fool and his money are soon parted, throw your money about*), а можно вложить во что-то (*put money into something, put your money on somebody / something*). С деньгами нужно обращаться аккуратно, так как их немного, и тратить их не ерунду не считается хорошим занятием (*money does not grow on trees, careful with money*).

Деньги «говорят» о людях, которые ими владеют, то есть могут характеризовать их обладателя. Обычно человек, который имеет деньги, занимает определенное положение в обществе, является неким «лидером мнений» (*money talks*); деньги другого человека могут вынудить жениться или выйти замуж за него (*marry money*). Деньги сопоставляются с категорией времени: считается, что они имеют такую же ценность, как и время (*time is money*).

Деньги могут быть хорошими, легкими, очень большими. Деньги можно легко потратить на пустые затеи, а можно инвестировать, копить. Деньги можно получить несколькими путями: заработать, унаследовать, одолжить. Если денег нет, то человек испытывает дискомфорт, стесненность. Деньги характеризуют человека и определяют наличие у него голоса, т.е. деньги «разговаривают». Наличие денег у другого человека может стать причиной для брака (*marry money*). С деньгами следует обращаться аккуратно, класть на хранение в банки, инвестировать, уметь ими грамотно управлять. Деньги сопоставляются только с категорией времени.

Сравним концепты в русской и в английской языковых картинах мира. Обе показывают отношение к деньгам, их сопоставление с важнейшими сферами жизни человека, место их хранения, а также влияние на человека. Сходство заключается в следующем:

1. Деньги могут приходиться легко, а могут — с большим трудом.
2. Деньги легко тратятся на незначительные вещи.
3. Деньги сопоставляются с временем.
4. Денег может не хватать, тогда человек испытывает стресс и дискомфорт.
5. Деньги оказывают влияние на человека, определяют его социальное положение, власть или ее отсутствие.
6. Деньги где-то хранятся — в кошельке, в портмоне, в сумке, в банке.
7. Деньги могут «заставить» жениться, сдвинуть свои ценностные приоритеты.
8. Деньги имеют огромное значение в жизни человека.

Различие между языковыми картинами мира заключается в следующих положениях:



1. В русском языке мы выявили более яркие эмоции по отношению к деньгам (радость, неприязнь), в английском таких понятий не выявлено. В английском языке есть фразы, призывающие аккуратно обращаться с деньгами, а в русском таких фраз нет.

2. В английском языке есть идиомы, которые говорят о важности умения распоряжаться деньгами, инвестировать их, копить, класть на депозит, собирать пенсию; их можно заработать, унаследовать, одолжить. В русском языке деньги можно заработать, украсть, одолжить.

3. В английском языке деньги можно «поставить» на что-то (ставка в конном спорте), в русском этого нет.

4. В обоих языках деньги сопоставляются с временем, но в русском они также связаны со здоровьем, жизнью, честью.

Итак, мы рассмотрели концепт «деньги» — “money” в русском и английском языках, смоделировав часть языковой картины мира. В толковых словарях даются толкования, которые помогут отличить один предмет от другого, т. е. основные признаки того или иного предмета. Но в сознании носителя языка этих смыслов гораздо больше. В том, чтобы их выделить, нам помогают ассоциативные словари, контексты, пословицы, поговорки, идиомы, корпус языка. При сопоставлении фрагментов языковых картин мира мы не только узнаем об иностранном языке, но и пополняем запас знаний о своем родном.

## **Источники**

Большой сборник пословиц. URL: <https://posloviz.ru/category/pohvala> pohvalba (дата обращения: 19.02.2024).

Большой толковый словарь русского языка / сост. и гл. ред. С. А. Кузнецов. URL: <https://gufo.me/dict/kuznetsov> (дата обращения 19.02.2024).

Малый академический словарь. URL: <https://gufo.me/dict/mas> (дата обращения: 22.03.2025)

Национальный корпус русского языка. URL: <https://ruscorpora.ru/> (дата обращения: 19.02.2024).

Русский ассоциативный словарь Н. Ю. Караулова. URL: <http://thesaurus.ru/dict/> (дата обращения: 20.04.2025).

Словарь русского языка : в 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований; под ред. А.П. Евгеньевой. 4-е изд., стер. URL: [https://feb-web.ru/feb/mas/mas\\_abc/default.asp](https://feb-web.ru/feb/mas/mas_abc/default.asp) (дата обращения: 19.02.2024).

Толковый словарь В.И. Даля. URL: <https://gufo.me/dict/dal> (дата обращения: 20.04.2025).

Толковый словарь русского языка: 72500 слов и 7500 фразеологических выражений / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова ; Российская АН, Ин-т рус. яз., Российский фонд культуры. 2-е изд., испр. и доп. М. : Азъ, 1994. 907 с.

*Ушаков Д.Н.* Большой толковый словарь современного русского языка: 180000 слов и словосочетаний. М. : Альта-Принт [и др.], 2008. 1239 с.

Фразеологический словарь русского литературного языка А.И. Фёдорова. URL: <https://gufo.me/dict/fedorov> (дата обращения: 23.03.2025).

A New English Dictionary on Historical Principles (NED). 2005. URL: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/> (дата обращения: 12. 04. 2024).

## Исследования

*Алефиренко Н. Ф.* Фразеомообразующее взаимодействие языковых уровней (на материале украинского и русского языков) : дис. ... д-ра филол. наук. Полтава, 1989. 502 с.

*Апресян Ю.Д.* Избранные труды в 2-х т. Т. II. Интегральное описание языка и системная лексикография. М. : Языки русской культуры, 1995. 767 с.

*Арутюнова Н.Д.* Язык и мир человека. М. : Языки русской культуры, 1999. 896 с.

*Земская Е. А., Китайгородская М. А., Розанова Н. Н.* Особенности мужской и женской речи // Русский язык и его функционирование. М. : Наука, 1993. С. 224–241.

Когнитивная лингвистика : уч. пособие под ред. В.А. Маслова. Минск : ТетраСистемс, 2004. 256 с.

*Касевич В. Б.* Буддизм. Картина мира. Язык. СПб. : Центр «Петербургское востоковедение», 1996. 288 с.

*Краснова О.* Порождение заблуждений: пожилые люди и старость // Отечественные записки. 2005. № 3. С. 168–176.

*Красных В. В.* Этнопсихолингвистика и лингвокультурология : курс лекций. М. : ИТДГК «Гнозис», 2002. 284 с.

*Кубрякова Е. С.* Эволюция лингвистических идей во второй половине XX века (опыт парадигмального анализа) // Язык и наука конца XX века : сб. статей. М. : РГГУ, 1995. С. 144–238.

*Сепир Э.* Избранные труды по языкознанию и культурологии. М. : «Прогресс», 2002. 656 с.

*Стернин И. А.* Общение с мужчинами, женщинами, в семье. Воронеж : Пермь : 1999. 200 с.

*Телия В. Н.* Коннотативный аспект семантики номинативных единиц. М. : «Наука», 1986. 143 с.

*Яковлева Е. С.* К описанию русской языковой картины мира // Русский язык за рубежом. 1996. № 1–3. С. 47–57.

### **4.3. Семантическая эволюция латинизмов в экономической терминологии: сравнительный анализ русского и английского языков**

Экономика как неотъемлемая часть общего развития страны является неоспоримым связующим межнациональным звеном, способствующим углублению процесса глобализации. Знание профессиональной экономической лексики определяет высокий уровень коммуникационной активности и помогает укреплять международные торговые отношения. Латинские заимствования составляют неотъемлемую часть терминологического корпуса экономики в русском и английском языках на протяжении многих столетий, теряя старые значения и приобретая новые благодаря культурным, научным, техническим и историческим изменениям. Изучение этих изменений способствует пониманию основных положений и идей в экономической отрасли и процесса экономического развития в целом. Исследование семантической эволюции раскрывает механизмы адаптации заимствованных терминов к новым реалиям. Являясь прежде всего языком науки, латинизмы входят в различные терминологии, поэтому их изучение важно и в междисциплинарном аспекте. Ввиду того, что язык является важным составляющим культуры и ценностей общества, анализ латинизмов в терминологии

экономики поможет выявить связь между традициями различных регионов и особенностями их экономического развития.

Целью нашего исследования является сопоставительный комплексный анализ семантической эволюции латинизмов в терминологии экономики в русском и английском языках на примере эквивалентных терминов *ab ovo* и *ab ovo*, который включает в себя этимологический анализ, семантический анализ, контекстуальный анализ, культурный анализ и анализ исторического контекста, анализ синонимов и антонимов, анализ активности в образовании словообразовательных цепей и парадигматических рядов, анализ в образовании паронимических пар, лексико-графический анализ, определение степени семантической адаптации с целью выявления сходств и отличий на этимологическом, морфологическом и семантическом уровнях. Такого рода анализ проводится впервые, что и определяет актуальность данной работы.

В ходе исследования мы используем методы сопоставительного, контрастивного, морфологического и лексикографического анализа, метод корпусного анализа текстов и методику количественного подсчёта. В работе использовалась информация из следующих источников: Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона [ЭСБЕ], «Очерки и рассказы» И. Т. Кокорева [Кокорев], Экономический словарь терминов [ЭСТ], Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка, Чудинова А. Н. [Чудинов], Объяснительный словарь иностранных слов Михельсона А. Д. [Михельсон], «Сатиры» Горация [Гораций], словарь «Oxford English Etymology» [OEE], работа «Institutional Responses to the Politicization of EU Trade Policy» [Marton], Словарь экономических терминов [СЭТ], Этимологический словарь Крылова Г. А. [Крылов].

Рассмотрим наиболее интересные, на наш взгляд, работы по латинскому языку. А. А. Зализняк в книге «Русская семантика в типологической перспективе» рассматривает различные семантические категории и их проявления в русском языке, анализируя их в сравнении с другими языками. Автор акцентирует внимание на особенностях русской семантики, таких как полисемия, омонимия и семантические поля. Книга включает множество примеров и иллюстраций, что делает материал доступным для широкой аудитории, включая студентов

и преподавателей. Также в работе рассматриваются вопросы влияния культурных и исторических факторов на развитие семантики, что подчеркивает значимость контекста в языковом анализе [Зализняк]. В книге А. В. Кириченко, Д. Г. Минкевич, Е. В. Стриго «Латинизмы в современном русском языке» рассматриваются происхождение, функции и использование латинизмов в различных сферах языка, включая научную, техническую и повседневную речь. В работе подчеркивается важность латинизмов как элемента лексического богатства русского языка и их роль в формировании новых терминов и понятий [Кириченко и др.].

Мы делим все заимствования на три категории: инертные, модифицированные и эвфонии. Заимствования, которые не прошли морфологическую адаптацию, не участвуют в синтаксическом образовании терминов и не подверглись семантическому переосмыслению, мы относим к инертным (лат. *inertia* — инертность). Этот термин подчеркивает, что такие заимствования остаются «неактивными» в языке, который их принимает. В отличие от этого, заимствования, которые подверглись морфологическим изменениям, и/или участвуют в синтаксическом образовании терминов, и/или были семантически переосмыслены, мы называем модифицированными. Этот термин акцентирует внимание на изменениях в форме, синтаксической функции и переосмыслении заимствований в языке-реципиенте.

Степень адаптации заимствованного термина оценивается по его деривационному потенциалу, который может достигать 5 баллов. В этот потенциал входят наличие словообразовательного ряда (цепи) (1 балл), парадигматического ряда (1 балл), а также синонимических (1 балл), антонимических рядов (1 балл) и паронимических пар (1 балл). Учитываются также метонимический перенос (1 балл), обрастание дополнительными значениями внутри одной терминосистемы (1 балл) и включение термина в несколько терминологических систем (1 балл). Максимальная оценка, отражающая степень адаптации заимствованного термина, составляет 8 баллов. Мы полагаем, что термины с 8-балльной степенью адаптации занимают промежуточное положение между модифицированными заимствованиями и исконными терминами, и предлагаем называть

их эвфониями. Этот термин происходит от греческого слова *εὐφονία* (*euphonia*), что переводится как «приятное звучание». В контексте высокоадаптированного заимствованного термина эвфония символизирует гармоничное и естественное интегрирование слова в язык, что делает его звучание и использование более удобным и привычным для носителей.

Таким образом, мы предлагаем следующую схему, отражающую эволюцию адаптации заимствованных терминов, завершающуюся исконным термином: инертные заимствования — модифицированные заимствования — эвфонии — исконные термины.

Термины *аб ово* в русском языке и *ab ovo* в английском являются результатом заимствования из латинского языка (лат. *ab ovo* — от яйца, начини сначала, начини с нуля). В Древнем Риме было правило любую трапезу начинать с яйца и заканчивать фруктами — лат. *ab ovo usque ad mala* — от яиц до яблок, означающее «в полном объеме», так как яйцам приписывали символическое значение «успешного начинания дела» [ЭСБЕ]. Позже это выражение сократилось до выражения *ab ovo* и стало означать «начини с самого начала». Претерпело это выражение сокращение еще в латинском языке или вошло в языки-реципиенты в сокращенном виде, мы затрудняемся сказать, но сокращение латинизма было обусловлено стремлением упростить язык, что является очень частым явлением в устной речи и неформальных текстах.

Первое использование лат. *ab ovo usque ad mala* («от яиц до яблок») было зафиксировано в письменном источнике на латинском языке в «Сатирах» Горация (65–8 гг. до н. э.):

*Om̄nibus h̄oc vitiũm (e)st cant̄oribus, ĩnter amĩcos  
Ut nunqu(am) ĩnduc̄ant animũm cant̄are roḡati;  
Īniussĩ nunqūam desĩstant. S̄ardus hab̄ebat  
Īlle Tiḡellius h̄oc. Caes̄ar, qui c̄ogere p̄osset,  
Sĩ peter̄et per amĩcitīam patris at̄que sūam, non  
Oĩcquam p̄oficer̄et: Si c̄ollibũsset **ab ovo**  
**Usqu(e) ad m̄ala** cit̄aret: «Īo Bacch̄ae!» modo sũmma  
V̄oce, mod(o) h̄ac reson̄at quae ch̄ordis qūattuor ima.*

Цезарь, который мог и принудить, если бы даже / Стал и просить, заклиная и дружбой отца и своею, — / Всѣ нипочѣм бы! / А сам

распоётся — с яиц и до яблок / Только и слышишь: “О Вахх!” — то высоким напевом, то низким, / Басом густым, подобно четвёртой струне тетрахорда [Гораций, I, 3, 1–7].

Мы полагаем, что в русский язык данный латинизм вошел через один из западноевропейских языков в качестве общеупотребительной лексики, а именно — из французского, который был языком просвещения и культуры в XVIII–XIX веках. В русском языке первое употребление латинизма *ab ovo* в значении «начни с самого начала» зарегистрировано в 1858 году в рассказе И. Т. Кокорева «Чай в Москве» и представлено в виде прямого включения: «Начнём издалека, **ab ovo**, как начинаются все важные предметы» [Кокорев, с. 164]. В словарях А. Н. Чудинова и А. Д. Михельсон латинизм *ab ovo* присутствует также в виде прямого включения в значении «собственно значит с яйца, то есть с самого начала, потому что в яйце кроется начало, зародыш жизни» [Чудинов, с. 6; Михельсон, с. 6].

В XX и XXI веках заимствованное выражение с латинской этимологией, сохранив старое значение «начни с самого начала» и приобретя новое в биржевой отрасли (начало биржевой деятельности, если предыдущая была неуспешной) [СЭТ], которое оно позаимствовало в английском языке, подверглось графической адаптации (транслитерации), при этом сохраняя прежнюю форму прямого включения. Можно сделать вывод, что латинизм-выражение аб ово / *ab ovo* может быть использовано в любых экономических текстах в значении «начни с самого начала» в проекте, строительстве, пересмотре условий контракта или трудового договора. Более того, оно стало именем собственным, а именно — названиями компаний, например, ООО «АБ ОВО» (Калининград, основным видом деятельности является аренда и управление собственным или арендованным недвижимым имуществом), рекламное Агентство «Аб Ово Системс», ООО «Аб Ово Системс» (Зеленоград), медицинская компания «Аб ово мед», Контрагент ООО «АБ ОВО СИСТЕМС МОСКВА» и т. д., что прежде всего означает популярность, ассоциацию с качеством, уникальность и запоминаемость, а благодаря семантике латинизма может ставить акцент на каком-то начинании или внимании к деталям с самого начала, более того,

нести образовательные и культурные коннотации, обусловленные целевой эрудицией аудитории.

Эволюционная схема (6 этапов) и метонимические переносы (4 семантических скачка) латинизма *ab ovo* / *ab ovo* в русском языке в терминологии экономики представлены следующим образом:

1. Исходная форма — *ab ovo usque ad mala*, исходное значение — «от яйца до фруктов», язык-донор — латинский, период возникновения — 65–8 гг. до н. э.

2. Усечение исходной формы до *ab ovo* и исходного значения до «с яйца», которое в результате метонимического переноса, в основании которого лежит определение яйца как начала трапезы, приобретает новое значение «начни с самого начала»; до XVI века (самое раннее свидетельство в Оксфордском словаре английского языка *ab ovo* датируется периодом до 1586 г.).

3. В русский язык входит в XIX веке из французского языка в усеченной форме *ab ovo* и в значении «начни сначала» в качестве прямого включения в общеупотребительную лексику. Однако в русском языке происходит переосмысление (метонимический перенос) образа яйца, которое ассоциируется уже не с первым продуктом во время трапезы у римлян, но с началом / зарождением жизни в яйце.

4. В XX и XXI веках продолжает использоваться в усеченной форме *ab ovo* / аб ово и с усеченным значением в качестве прямого включения и транслитерации как общеупотребительная лексика; в результате метонимического переноса, в основе которого лежит символ яйца как начала, входит в узкоспециализированную экономическую, юридическую и др. лексику. Теперь этот термин может означать начало торговой операции, рекламной акции, оказания различного рода услуг и т. д.

5. В XXI веке входит в биржевую терминологию на основании метонимического переноса символа яйца как начала: семантическое значение латинизма расширяется до «с начала биржевой деятельности, если предыдущая была неуспешной». Расширенное значение было заимствовано из английского, который в период XX–XXI веков стал международным языком общения. В биржевой терминологии



латинизм *ab ovo* становится символом исправления неудач, возможности начать всё с чистого листа.

6. В XXI веке становится именем собственным в экономической терминологии.

Синонимами термина *ab ovo* является *ab ovo*, начни с нуля, начни с начала, начни с *яйца* (4); антонимами — *ad finem* в юридической терминологии, до конца (2); словообразовательная цепь состоит из терминологических словосочетаний: «Аб Ово Системс», «Аб Ово мед» и т. д. Степень адаптации термина *ab ovo* составила 6 баллов из 8 (словообразовательная цепь: 1, синонимический ряд: 1, антонимический ряд: 1, наличие метонимического переноса: 1, увеличение значений термина внутри одной терминосистемы: 1, вхождение в несколько терминологических систем: 1), что указывает на достаточно высокую степень адаптации термина и относит его к модифицированным заимствованиям с высокой степенью адаптации.

В английский язык латинизм *ab ovo* в значении «начни с самого начала» вошел в XVI веке, самое раннее свидетельство Оксфордского словаря английского языка датируется периодом до 1586 года и находится в сочинениях сэра Филиппа Сидни, писателя и придворного [ОЕЕ]. Это выражение вошло также во французский и немецкий языки примерно в XVI–XVII веках, когда латинский язык оказывал влияние на культуру и литературу Европы. В XX и XXI веках латинизм *ab ovo* продолжает использоваться в общелитературной лексике, затем проникает в узкоспециализированные лексиксы, например, в юридическую и экономическую, в значении «начни с начала», в биржевой терминологии произошло расширение значения, и теперь семантическое значение латинизма *ab ovo* выглядит так: «начало новой биржевой деятельности, если предыдущая была неудачной». Рассмотрим пример употребления данного латинизма в проекте по разработке законодательства в области морского права:

*Directive (EU). 2019/883 resolves this incongruity as it includes these two types of seagoing vessels ab ovo as part of the definition of a 'ship' in Article 2. / Директива (ЕС) 2019/883 разрешает это несоответствие, так как включает оба типа морских судов ab ovo в определение «судна» в статье 2 [Vella].*

Пример употребления данного латинизма в экономическом контексте можно найти в книге «Institutional Responses to the Politicization of EU Trade Policy» («Институциональные ответы на политизацию торговой политики ЕС»): ... *responsive to European electorates is ab ovo present amongst EU élites on all levels — as this is the zeitgeist of today's EU politics — in relation to the...* / Чувствительность к европейским избирателям присутствует *ab ovo* среди элит ЕС на всех уровнях — таково настроение сегодняшней политики ЕС — в отношении... [Marton].

Следует отметить, что латинизм *ab ovo* не является популярным в английском общелитературном и узкоспециализированном экономическом языке. По данным словаря Oxford English Dictionary, доля частотности его употребления составляет около 0,02 случаев на миллион слов в современном письменном английском.

Эволюционная схема (4 этапа) и метонимический перенос (3 семантических скачка) латинизма *ab ovo* в английском языке в терминологии экономики представлен следующим образом:

1. Исходная форма — *ab ovo usque ad mala*, исходное значение — «от яйца до фруктов», где яйцо имеет значение «начала», язык-донор — латинский, период возникновения — 65–8 гг. до н. э.

2. Усечение исходной формы до *ab ovo* и исходного значения до «с яйца», на основании метонимического переноса яйца как начала приобретает значение «начни с начала» в общелитературной лексике, самое раннее свидетельство в Оксфордском словаре английского языка датируется периодом до 1586 г.

3. В XX и XXI веках продолжает использоваться в усеченной форме *ab ovo* и с усеченным значением в общеупотребительной лексике, далее значение переносится и в другие сферы на основе метонимического переноса общего значения «начни с начала», например, в узкоспециализированную экономическую, юридическую и др. лексики и может означать «начни сначала операцию, договор, трудовые отношения и т. д.»

4. В XXI веке в биржевой терминологии расширяется семантическое значение этого латинизма до «с начала биржевой деятельности, если предыдущая была неудачной» и начинает восприниматься как возможность исправить неудачу, начать всё с чистого листа.

Происходит метонимический перенос от общего «начни с начала» к более узкому значению — началу торговых операций на бирже, возможности исправить неудачные сделки.

Синонимами термина *ab ovo* является *from the beginning*, *from the start*, *from the first*, *from the egg*, *from the word go* (inf) (5); антонимами — *ad finem* в юридической терминологии, *to the end* (2). Степень адаптации термина *ab ovo* составила 5 баллов из 8 (словообразовательная цепь: 0, синонимический ряд: 1, антонимический ряд: 1, паронимическая пара: 0, парадигматический ряд: 0, наличие метонимического переноса: 1, увеличение значений термина внутри одной терминосистемы: 1, вхождение в несколько терминологических систем: 1), что указывает на достаточную степень адаптации термина и относит его к «модифицированным» заимствованиям со средней степенью адаптации.

Таким образом, в ходе нашего исследования эквивалентных латинизмов *аб ово* и *ab ovo* в экономической терминологии в русском и английском языках соответственно были выявлены следующие различия:

- в ходе этимологического анализа: термин *аб ово* вошел в русский язык через французский в XVIII веке, термин *ab ovo* вошёл в английский из языка донора — латинского — в XVI веке;

- в ходе контекстуального, лексико-графического анализа: эволюционная цепь латинизма *аб ово* в русском языке состоит из 6 этапов и 4 метонимических переносов, эволюционная цепь латинизма *ab ovo* — из 4 этапов и 3 метонимических переносов; в русском языке этот термин стал именем собственным, а значит, более популярным, в английском языке доля популярности крайне мала и составляет около 0,02 случаев на миллион слов в современном письменном языке; в русском образ яйца был переосмыслен: он не ассоциировался ни с началом трапезы у римлян, ни с «началом успешного нового дела», поэтому стал символизировать зародыш / начало новой жизни, однако в английском языке такого переосмысления не произошло.

- в ходе деривационного анализа: в русском языке в терминологии экономики латинизм *аб ово* является модифицированным термином с высокой степенью адаптации, набравшим 6 баллов

из 8 возможных, в английском языке — модифицированным заимствованием со средней степенью адаптации, набравшим 5 баллов из 8 возможных.

- в ходе анализа активности в образовании словообразовательной цепи: в терминологии экономики русского языка заимствованный термин *ab ovo* образует словообразовательную цепь из названий компаний, став именем нарицательным; в английском языке латинизм *ab ovo* не участвует в синтаксическом терминообразовании.

Результаты и методы проведенного исследования могут быть использованы в разработке способов стандартизации терминологии, в качестве методических материалов для курсов «Теория и практика перевода», «Деловой английский язык», а также для повышения квалификации специалистов экономических сфер.

### Источники

Гораций. Сатиры I, 3, 1–7. URL: <https://litmir.club/br/?b=56221p=3> (дата обращения: 23.04.2025).

Кокорев И. Т. Очерки Москвы // Очерки и рассказы. Ч. 1–3. 3 т. М. : Университетская типография, 1858. С. 163–178.

Крылов Г. А. Этимологический словарь русского языка. URL: <https://gufo.me/dict/tikhonov> (дата обращения: 23.04.2025).

Михельсон А. Д. Объяснительный словарь иностранных слов, вошедших в употребление в русский язык, с объяснением их корней / сост. по словарям Гейзе, Рейфа и др. Михельсон. М. : «Русская» типолитография, 1891. 752 с.

СЭТ — Словарь экономических терминов. URL: [https://dic.academic.ru/contents.nsf/econ\\_dict/](https://dic.academic.ru/contents.nsf/econ_dict/) (дата обращения: 23.04.2025).

Чудинов А. Н. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. URL: <https://www.aphorism.ru/dictionary/2r22aauvdd.html> (дата обращения: 23.04.2025).

ЭСТ — Экономический словарь терминов. URL: [https://gufo.me/dict/economics\\_terms](https://gufo.me/dict/economics_terms), свободный (дата обращения: 23.04. 2025).

ЭСБЕ — Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. URL: <https://gufo.me/dict/brockhaus> (дата обращения: 23.04.2025).

Marton P. Institutional Responses to the Politicization of EU Trade Policy. Budapest, 2020. 244 p.

OEE — Oxford English Etymology. URL: [https://www.oed.com/dictionary/ab-ovo\\_adv?tl=true](https://www.oed.com/dictionary/ab-ovo_adv?tl=true) (дата обращения: 23.04.2025).

Vella D. Maritime Legislation Drafting Project. URL: <https://imli.org/wp-content/uploads/2021/09/Maritime-Legislation-Drafting-Project-Daniel-Vella-01052021-proof-r....pdf> (дата обращения: 23.04.2025).

## **Исследования**

Зализняк А. А. Русская семантика в типологической перспективе. М. : Языки славянской культуры, 2013. 640 с.

Кириченко А. В., Минкевич Д. Г., Стриго Е. В. Латинизмы в современном русском языке : учеб.-метод. пособие. Минск : БГУ, 2022. 107 с.

### **4.4. Когнитивный сценарий обмана в русском и китайском языках**

Когнитивные структуры выступают ключевым предметом изучения в когнитивной лингвистике. Анализ этих ментальных образований открывает перспективы для прогресса не только указанных научных дисциплин, но и смежных областей знания: психолингвистики, лингвокультурологии и теории межкультурного взаимодействия. Одним из видов когнитивных структур является когнитивный сценарий.

В когнитивной лингвистике под сценарием понимается когнитивная структура, имеющая динамичный характер. В отличие от фрейма, который является структурой для декларативного представления знаний о типизированной ситуации, «когнитивный сценарий — это абстрактная ментальная структура, представляющая собой интерпретацию говорящим ситуации внеязыковой действительности как повторяющегося динамического процесса, состоящего из совокупности эпизодов и предполагающего набор участников с закрепленными социальными ролями» [Плотникова, с. 66].

В статье рассматривается когнитивный сценарий обмана в русском и китайском языках. Данное исследование основывается на ключевом положении когнитивной лингвистики о том, что

поведение человека определяется структурами знания, которые у него есть, и тем, как он представляет себе мир [Болдырев, с. 21]. Эти структуры, включающие в себя культурно обусловленные модели коммуникации, формируют не только повседневные действия, но и сложные стратегии, такие как обман. Обман как форма социального взаимодействия широко представлен в языке и культуре различных народов, но его реализация всегда опирается на уникальные когнитивные схемы, закрепленные в коллективном сознании.

Слово *обман* Большой толковый словарь объясняет следующим образом: «1. Слова, поступки, действия и т. п., намеренно вводящие других в заблуждение. 2. Заблуждение, ошибка; Ошибочное, ложное представление» [Кузнецов, с. 673]. В толковом словаре китайского языка слово 骗局 «*обман*» определяется так: «1. Неправда, ложные слова, слова без малейшего основания. Создание субъектом ложного впечатления о себе с целью введения объекта в заблуждение. 2. Передача непроверенной в своей подлинности информации».

Общим для обоих языков является акцент на умышленном искажении истины (рус. «намеренное введение в заблуждение», кит. «создание ложного впечатления с целью введения в заблуждение»). Однако русское определение шире: оно включает не только преднамеренный обман (1), но и непреднамеренное заблуждение (2), тогда как китайское толкование фокусируется на сознательной манипуляции (1) и передаче непроверенной информации (2), исключая пассивные ошибки. Это отражает разницу в восприятии: в русской культуре обман может быть как злым умыслом, так и ошибкой, в китайской — преимущественно осознанным действием с конкретной целью.

Когнитивный сценарий обмана репрезентируется следующими глаголами в русском языке: *врать* (разг.), *дурачить* (разг.), *жульничать* (разг.), *кидать*, *лгать*, *морочить* (разг.), *мошенничать*, *нагреть* (прост.), *надувать*, *накалывать* (разг.), *обжуливать* (разг.), *облапошить* (разг.), *обманывать*, *обманивать* (разг.), *оболванивать* (разг.), *оболгать* (разг.), *обставлять*, *обхитрить*, *околачивать* (разг.), *одурачивать*, *поддевать*, *плутовать* (разг.), *проводить* (разг.), *темнить* (разг.) и др.

В разговорной речи используются также фразеологические сочетания глагольного типа, которые эксплицируют социально-культурное восприятие обмана в русском языковом сообществе, например:

- *Водить за нос* — долго обманывать.
- *Обвести вокруг пальца* — ловко провести.
- *Втирать очки* — исказить факты.
- *Вешать лапшу на уши* — говорить явную ложь.
- *Морочить голову* — запутывать.
- *Разводить на деньги* — выманивать финансы.
- *Бросать слова на ветер* — не выполнять обещания.
- *Ловить на слове* — использовать чьи-то слова против них.
- *Пускать пыль в глаза* — создавать ложное впечатление.
- *Играть в кошки-мышки* — манипулировать через обман и др.

Когнитивный сценарий обмана репрезентируется следующими глаголами в китайском языке: 欺骗 (*qīpiàn*) — обманывать, 骗 (*piàn*) — обмануть, жульничать 忽悠 (*hūyou*) — разг., вводить в заблуждение (часто с юмором), 蒙骗 (*mēngpiàn*) — обманывать, скрывая правду, 诈骗 (*zhàpiàn*) — заниматься мошенничеством (формально), 撒谎 (*sāhuǎng*) — лгать, 糊弄 (*hùnong*) — халтурно обманывать, 哄骗 (*hǒngpiàn*) — обмануть лестью или уговорами, 行骗 (*xíngpiàn*) — заниматься обманом как деятельностью, 诱骗 (*yòupiàn*) — обмануть через соблазн, 坑 (*kēng*) — жарг., «кинуть», обмануть, 伪装 (*wěizhuāng*) — притворяться, маскироваться, 造假 (*zàojiǎ*) — подделывать (например, документы), 耍赖 (*shuǎlài*) — хитрить, нарушать правила, 虚报 (*xūbào*) — сообщать ложные сведения, 隐瞒 (*yǐntán*) — утаивать правду, 编造 (*biānzào*) — выдумывать (например, историю), 假冒 (*jiǎtào*) — выдавать себя за другого. Также используются глагольные фразеологизмы, например:

— 坑蒙拐骗 (*kēng mēng guǎi piàn*) — «обманывать, дурачить, воровать, жульничать»: набор методов мошенничества.

— 睁眼说瞎话 (*zhēng yǎn shuō xiǎhuà*) — «с открытыми глазами говорить слепые слова»: нагло лгать.

— 纸包不住火 (*zhǐ bāo bù zhù huǒ*) — «бумагой огонь не утаить»: правду невозможно скрыть надолго.

— 掩耳盗铃 (*yǎn ěr dào líng*) — «закрыть уши и украсть колокол»: обманывать самого себя, игнорируя очевидное.

— 狐假虎威 (*hú jiǎ hǔ wēi*) — «лиса, которая пользуется властью тигра»: использовать чужой авторитет для своей выгоды.

— 黄鼠狼给鸡拜年 — 没安好心 (*Huángshǔláng gěi jī bài nián — méi ān hǎo xīn*) — «Ласка поздравляет курицу с Новым годом — недобрые намерения»: обман под маской доброжелательности, разоблачать скрытые мотивы.

— 装疯卖傻 (*zhuāng fēng mài shǎ*) — «притворяться сумасшедшим и играть дурака»: скрывать истинные намерения.

— 背信弃义 (*bèi xìn qì yì*) — «нарушать доверие и предавать»: отказываться от данных обещаний.

— 放鸽子 (*fàng gēzi*) — «отпускать голубя»: не выполнять договорённость.

— 画大饼 (*huà dà bǐng*) — «рисовать большой пирог»: обещать невозможное, чтобы манипулировать.

Упомянутые примеры подтверждают, что в русском и китайском языках когнитивный сценарий обмана репрезентируется широким спектром глаголов и фразеологизмов, общим является наличие базовых глаголов прямого значения (*обманывать* — 欺骗 *qīpiàn*). В русском языке глаголы обмана демонстрируют стилистическую стратификацию: от нейтральных (*лгать, обманывать*) до разговорных (*дурачить, морочить*) и просторечных (*нагреть, околпачивать*), что подчеркивает их активное использование в повседневной коммуникации. Семантика этих глаголов варьируется от прямой лжи (*врать*) до манипулятивных действий (*плутовать, темнить*). Особый интерес представляют фразеологические сочетания, которые через метафорические образы («*водить за нос*», «*пускать пыль в глаза*») актуализируют коллективный опыт восприятия обмана. Китайские идиомы чаще апеллируют к культурно-историческому контексту и коллективной морали, осуждая обман как угрозу социальному порядку. В русском языке самообман редко эксплицируется (*темнить*), тогда как в китайском он становится отдельной темой (*掩耳盗铃* — *игнорирование очевидного*). Оба языка используют метафору (лапша на ушах в сравнении с *画大饼* — «*несъедобный пирог*»), но русская ирония часто смягчает осуждение, а китайские фразеологизмы сохраняют дидактическую строгость.



В русском языке глагол *обманывать* выступает ключевой лексемой, репрезентирующей когнитивный сценарий социального взаимодействия, и принадлежит к семантическому классу глаголов межличностных отношений, как и в китайском 欺骗 (*qīpiàn*). Этот глагол состоит из двух иероглифов: 欺 (*qī*) — *угнетение, унижение; введение в заблуждение с помощью ложных методов*, 骗 (*piàn*) — *вскакивать на лошадь; вводить в заблуждение через искусные манипуляции*. При сочетании этих двух иероглифов усиливается семантическая композиция, акцентируя основную коннотацию: «нанесение вреда посредством обмана».

Структура ситуации обмана включает следующий логический комплекс: участники (говорящий, передающий ложную информацию, и собеседник, её интерпретирующий), тип взаимодействия (сознательное воздействие через ложное сообщение с целью побудить собеседника к определённому действию или бездействию), результат (согласие собеседника выполнить требуемое, что приносит выгоду говорящему). Схематично это выражается как  $\Gamma(\text{Л}) + \text{С}(\text{Д}) = \Gamma(\text{В}+)$ , где  $\Gamma$  — говорящий, Л — ложное сообщение, С — собеседник, Д — требуемое действие, В+ — выгода для говорящего [Табернилья-Басабе, с. 124]. Стратегии говорящего варьируются от умолчания и искажения фактов до двусмысленности, подмены понятий или лести, при этом ключевым остаётся намеренное искажение реальности для манипуляции поведением адресата.

Действие обмана в русском языке оценивают всегда отрицательно, как в китайском, об этом свидетельствуют следующие контексты:

- *Ходил в кино, а обманул, что был в школе.*
- *Он обманул её, обещая жениться, но исчез.*
- *Отец уехал, пообещав вернуться, когда найдёт лучшую жизнь. Да только снова обманул.*
- *Его скоро обличили; в донос свой он впутал невинных людей, других обманул, и за это его сослали в Сибирь, в наш острог, на десять лет. (Достоевский Ф. М., «Записки из Мёртвого дома», 1860).*
- *«Я всех обманул — и губернатора, и чиновников!» (Хлестаков в «Ревизоре» Гоголя хвастается своей аферой).*

— Он обманул Дуню, обещая жениться, а сам планировал использовать её. (Достоевский Ф. М., «Преступление и наказание»).

В китайском языке:

— 他欺骗父母说考试及格了, 其实分数很低。 (*Tā qīpiàn fùmǔ shuō kǎoshì jígé le, qíshí fēnshù hěn dī.*) — Он обманул родителей, сказав, что сдал экзамен, хотя получил низкий балл.

— 商家用虚假广告诈骗消费者购买劣质产品。 (*Shāngjiā yòng xūjiǎ guǎnggào zhàpiàn xiāofèizhě gòumǎi lièzhì chǎnpǐn.*) — Продавцы мошенничают, используя ложную рекламу, чтобы заставить покупателей приобретать некачественные товары.

— 《阿Q正传》: 阿Q自我欺骗说“儿子打老子”是精神胜利。 (*Ā Q Zhèngzhuàn*): Ā Q zìwǒ qīpiàn shuō “érzi dǎ lǎozi” shì jīngshénshènglì.) — В «Подлинной истории А-Кью» А-Кью обманывал себя, называя избиение «сыном отца» духовной победой.

— 《西游记》: 白骨精三次变身欺骗(*qīpiàn*)唐僧, 却被孙悟空识破。 (*Xīyóu Jì*): Báigǔjīng sān cì biànsēn qīpiàn Tángsēng, què bèi Sūn Wùkōng shípò.) — В «Путешествии на Запад» демон-скелет трижды менял облик, чтобы обмануть монаха Тан Саньцзана, но Сунь Укун разоблачил его.

— 《三国演义》: 周瑜伪造书信欺骗曹操, 令其误杀水军将领。 (*Sānguó Yǎnyì*): Zhōu Yú wěizào shūxìn qīpiàn Cáo Cāo, lìng qí wù shā shuǐjūn jiànglǐng.) — В «Троецарствии» Чжоу Юй подделал письмо, чтобы обмануть Цао Цао и заставить его казнить морских командиров.

В обеих культурах обман неизменно осуждается как аморальное явление, разрушающее доверие и социальные связи. Русские и китайские примеры иллюстрируют схожие контексты: ложь в семье, мошенничество в общественной сфере и манипуляции в межличностных отношениях.

Последствия обмана в обеих традициях носят многоуровневый характер. На личном уровне он ведёт к потере доверия и эмоциональным травмам, как в случаях семейной лжи или предательства. На общественном уровне провоцирует юридические наказания или экономический ущерб (покупка некачественных товаров через ложную рекламу). Особое внимание уделяется психологическому аспекту: самообман, подобный «духовной победе» А-Кью, становится

формой бегства от реальности. Классическая литература превращает обман в символ нравственных испытаний, где разоблачение лжи служит проверкой мудрости и честности, укрепляя культурную установку на неприятие лжи как основы общественной гармонии.

Традиционная китайская система ценностей утверждает честность как основополагающий принцип, однако в специфических контекстах, таких как военные конфликты или политическое противостояние, стратегический обман рассматривается в качестве тактического манёвра, обладающего позитивной функциональной значимостью. Данный феномен не подвергается моральному осуждению в рамках традиционной этической парадигмы:

— 诈降 (zhà xiáng) — *симулировать сдачу.*

— 声东击西 (shēng dōng jī xī) — «*делать вид, что нападаешь на востоке, а ударить на западе*»: *отвлекать внимание противника ложной атакой, чтобы нанести удар в другом месте.*

— 兵不厌诈 (bīng bù yàn zhà) — *на войне не возбраняются хитрости.*

— 明修栈道, 暗度陈仓 (míng xiū zhàn dào, àn dù Chén cāng) — «*для вида чинить деревянные мостки, тайно вступить в Чэньцан*»: *скрывать изысканное намерение за ordinарными действиями.*

— 调虎离山 (diào hǔ lí shān) — «*выманить тигра с гор*»: *отвлечь внимание (противника), отвлекающий маневр, выманить врага из его укрепленной базы.*

Эти стратегии служат достижению превосходства или сохранению стабильности в критических ситуациях. Подход отражает прагматизм китайской мысли, где моральные нормы адаптируются к контекстуальным вызовам.

Когнитивный сценарий обмана включает несколько ключевых компонентов, среди которых особое место занимает мотивация реализации обмана. В русском языке мотивация обмана чаще всего связана с личной выгодой, избеганием наказания или стремлением защитить себя или других людей от неприятных последствий. Обман в русском языке может быть использован как способ достижения цели, обоснованный необходимостью скрыть истинное положение вещей или уменьшить возможный ущерб. В китайском языке мотивация обмана также может быть связана

с личной выгодой, но в дополнение к этому часто возникает желание «сохранить лицо» (面子 *мяньцзы, miànzi*) и поддержать социальный статус, особенно в обществе, где большое значение придается внешним отношениям и репутации: 他谎称认识高层领导, 其实只是想在公司里显得有背景。(Tā huǎngchēng rènshi gāocéng lǐngdǎo, qíshí zhǐshì xiǎng zài gōngsī lǐ xiǎnde yǒu bèijǐng.) — Он ложно заявил, что знаком с высшим руководством, просто чтобы казаться влиятельным в компании.

В китайской культуре концепция «мяньцзы» представляет собой сложный социально-психологический феномен, объединяющий репутацию, социальный статус и публичный имидж человека, формируя динамический баланс между самооценкой и восприятием общества. Это не просто внешний образ, а ключевой элемент иерархических отношений, определяющий взаимодействие в семье и в обществе. «Потеря лица» (丢脸, *diū liǎn*) наносит удар по социальной позиции, тогда как его сохранение или укрепление через «сделать лицо» (给面子, *gěi miànzi*) становится стратегией достижения гармонии и доверия. Культурные выражения, такие как «потеря лица» и «дать лицо», отражают эту систему ценностей, а в поведении она проявляется через ритуалы дарения, неявные отказы («я подумаю») и косвенную критику, чтобы минимизировать публичные конфликты [Чэнь Чжичжао, с. 155–237].

Парадокс «мяньцзы» заключается в двойственности: это и инструмент социального манипулирования, и фундамент конфуцианской этики. Если в России прямота ассоциируется с честностью, то в Китае умение балансировать между правдой и дипломатичной иллюзией считается высшим проявлением мудрости. Таким образом, «мяньцзы» — не просто «обёртка» для обмана, а сложный культурный код, где условная «ложь во благо» служит интересам коллектива, а не индивидуума. Это система, которая, несмотря на внешние противоречия, веками поддерживала социальный порядок, сочетая прагматизм с философией гармонии.

Анализ когнитивного сценария обмана в русском и китайском языках демонстрирует общие черты и ключевые различия в культурно-языковой репрезентации данного феномена. Исследование выявляет, что обе культуры осуждают обман как угрозу доверию,

однако китайская традиция допускает стратегическую хитрость в конфликтах, отражая прагматизм этических норм. Мотивация обмана в русском языке связана с личной выгодой, а в китайском — также с сохранением социального статуса. Исследование подчёркивает, как именно языковые структуры формируют и отражают культурные установки, что важно для понимания межкультурной коммуникации и когнитивных механизмов социального взаимодействия.

### **Источники**

Словарь иероглифов Синьхуа: Крупношрифтовое издание (11-е издание). Пекин : Изд-во «Шану иньшугуань», 2012. 956 с.

Современный словарь китайского языка (5-е издание) / Институт языкознания Китайской академии общественных наук. Пекин : Изд-во «Шану иньшугуань», 2005. 1958 с.

### **Исследования**

*Болдырев Н. Н.* Когнитивная семантика. Тамбов : Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2001. 123 с.

*Кузнецов С. А.* Большой толковый словарь русского языка. СПб. : «Норинт», 2000. 1536 с.

*Плотникова А. М.* Многозначность русского глагола: когнитивное моделирование (на материале глаголов социальных действий и отношений): Монография. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2006. 226 с.

*Табернилья-Басабе А. Э.* Вопросно-ответное единство как элемент прагматической структуры ситуации обмана // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2017. № 10 (123). С. 122–126.

*Хань Чжюнь.* Краткий словарь китайских чэньюев. Пекин : Китайская издательская компания переводов, 2006. 642 с.

*Чэнь Чжичжао.* Теория и практика исследования психологии «мяньцзы». Тайбэй : Книжное акционерное общество «Гуйгуань», 1988. С. 155–237.

#### 4.5. Аллюзия как фигура интертекстуальности в современной арабской литературе

Проблема преемственности творчества писателей и их предшественников находится в центре внимания многих филологов, занимающихся проблемами художественного текста (М. М. Бахтин, И. В. Арнольд, И. Р. Гальперин). Изучение текста представляет собой «истинное переплетение лингвистики и культурологии», является высшим ярусом языка, формой существования культуры [Маслова 2024, с. 4]. Наряду с другими кодами аллюзия позволяет изучить свод ценностей и практик лингвокультурного сообщества, выявить специфику и своеобразие авторского мировосприятия.

Материалом исследования послужили тексты арабских авторов начала XX века. Арабский роман как жанр представляет собой относительно новое явление, берущее начало в конце XIX века, полвека спустя после появления русского романа. В истории арабской литературы выделяются две волны, послужившие стимулами для её дальнейшего развития: персидская, имевшая место в эпоху Аббасидского халифата и способствовавшая появлению новых тем и поэтических жанров, и европейская волна начала XX века, в результате которой произошло освоение арабскими писателями жанра классического романа и затем — приемов постмодернизма [Зарытовская, с. 113]. В данной работе рассматривается вторая из обозначенных тенденций.

Аллюзия как элемент и инструмент создания интертекстуальности выстраивает вокруг текста интертекстуальное поле, вписывает текст в историко-культурную традицию [Гарифуллина, с. 48]. Изучение особенностей актуализации аллюзий в арабских текстах позволит изучить межтекстуальные отношения, взаимовлияние авторов друг на друга, глубже понять особенности арабской литературы конца XIX века.

В качестве материала исследования использованы произведения арабских авторов Дж. Х. Джебрана “The Broken Wings” (1912) и М. Нуайме “The Book of Mirdad” (издание 1948 г. — на английском языке, 1952 г. — на арабском языке). Оба произведения написаны ливанскими авторами (часть Османской Империи), которые стали

первыми романистами, представителями жанра короткого рассказа, появившегося в конце XIX века. Основоположниками жанра считаются египетские авторы Мухаммад Хусейн Хейкал и Таха Хусейн.

В тексте первого произведения ставятся социальные проблемы, критикуется существующий уклад жизни и социальные основы общества на территории Ближнего Востока. Акцентируется необходимость социально-экономических изменений. Во втором тексте критикуются давно отошедшие от настоящих духовных ценностей последователи религии, оставившие себе лишь ее обрядовую сторону. Оба автора считали себя представителями арабо-христианской философской традиции, что составляет особую актуальность исследования в аспекте взаимовлияния арабских и европейских философских школ.

В работе применялись метод сплошной выборки для сбора корпуса примеров аллюзий и дальнейшего контекстуального анализа с целью выявления источников аллюзий и идентификации их стилистических функций. Приемы сопоставительного анализа задействованы для исследования специфики аллюзивных включений в каждом из рассмотренных произведений.

Методологическая модель включала следующие этапы:

1. Анализ и систематизация доступной научной литературы по проблеме художественного текста, аллюзии, интертекстуальности.

2. Определение структурного и стилистического аспектов анализа аллюзий, а также исследование источников аллюзивных отсылок в рассматриваемых текстах.

3. Отбор эмпирического материала в текстах романов Дж. Х. Джебрана "The Broken Wings" и М. Нуайме "The Book of Mirdad" на арабском и английском языках.

4. Анализ структурных особенностей, систематизация источников и определение стилистических функций аллюзий в рассматриваемых текстах, а также их последовательное сопоставление в обоих произведениях.

В известном определении текста de Beaugrande and Dressler указываются семь критериев текстуальности: когезия, когерентность,

интенциональность, приемлемость, информативность, ситуационность, интертекстуальность [Тичер и др., р. 39–42].

Понятие интертекстуальности основывается на общем понимании художественного текста, основы изучения которого заложены в трудах Ю.М. Лотмана, И.Р. Гальперина, В.П. Белянина, Л.Н. Мурзина, В.А. Пищальниковой, В.А. Масловой и других. Подчеркиваются такие характеристики художественного текста, как цель высказывания, системность, наличие отрезков, объединенных лексически, грамматически, логически и стилистически. Помимо этого, отмечаются субъективность отражения реальности и наличие эстетической ценности [Лотман; Гальперин, с. 18; Белянин, с. 6; Мурзин, с. 19; Пищальникова, с. 3; Маслова 2000, с. 15].

Термин «интертекстуальность» был введен Юлией Кристевой в 1967 году. Считается, что теория интертекстуальности восходит к трем источникам: классической филологии, неклассической философии и синергетике, а также связана с русской филологической традицией М.М. Бахтина и А.А. Потебни [Кузьмина, с. 7]. М.М. Бахтин подчеркивал наличие субъекта, автора (говорящего, пишущего), второго субъекта, воспроизводящего (комментирующего, оценивающего, возражающего), в результате чего формируются диалогические отношения между текстами и внутри текста [Бахтин, с. 301]. Созвучие идеям интертекстуальности находит отражение в мыслях о связи текста не только со знаками языка, но и с другими неповторимыми текстами. Воспроизведение текста читателем является новым неповторимым событием текста [Там же, с. 303].

Среди зарубежных ученых, занимавшихся проблемой интертекстуальности, следует упомянуть J. Hillis Miller, J. Derrida, R. Barthes, J. Lacan, M. Riffaterre, G. Genette, St. Heath и других. Рассматривается понятие архитекта как набора категорий, таких как жанр, тематика и прочее, определяющих природу любого индивидуального текста [Intertextuality 1990, р. 22]. Появляются термины «транстекстуальность», «метатекстуальность», «паратекстуальность». Тексты являются «следами» другого сознания. Они формируются путем повторения и трансформации других текстовых структур [Frow, р. 46]. Интертекстуальность понимается как сеть функций, которые



составляют и регулируют отношения между текстом и интертекстом [Riffaterre, p. 57].

Аллюзия является разновидностью интертекстуальности на основе метонимического переноса. Интертекст — наиболее важный, ключевой элемент в интерпретации художественного текста: интертекстуальность характеризует целый текст. Интертексты состоят из знаков, которые являются частью кодов, представляющих материальные, структурные и материально-структурные компоненты интертекстуальности [Intertextuality 1991, p. 5].

В отечественной филологии проблема интертекстуальности исследуется в трудах Н. А. Кузьминой, Н. А. Фатеевой, В. П. Москвина и других ученых. В них подчеркивается необходимость анализа интертекстуальности с позиций автора и читателя [Фатеева, с. 16–20]. Н. А. Фатеева обобщает исследования Ж. Женетта, который предлагает типологию интертекстуальности, включающую собственно интертекстуальность (присутствие текста-в-тексте), паратекстуальность, метатекстуальность, гипертекстуальность, другие манифестации интертекстуальности, а также интертекстуальность в поэтической парадигме [Там же, с. 120]. Согласно точке зрения В. П. Москвина, существуют риторическая, спонтанная, криптоморфная и другие типы интертекстуальности [Москвин].

Под интертекстом мы понимаем, вслед за Н. А. Кузьминой, объективно существующую информационную реальность, продукт творческой деятельности человека, способную «бесконечно самогенерировать по стреле времени» [Кузьмина, с. 42–43]. Интертекстуальность определяется как «онтологическое свойство любого текста (прежде всего художественного), определяющее его “вписанность” в процесс (литературной) эволюции» [Там же, с. 48].

Аллюзия как средство интертекстуальности также может рассматриваться как категория интерфигуральности, когда отсылка осуществляется к образу известного человека. Данная проблема рассматривается в работах Th. Ziolkovski и W. G. Müller [Müller, p. 102]. Усечение, добавление и субституция являются разновидностями модификации ономастических аллюзий.

Интертекстуальные аллюзии рассматриваются в работах Z. Ben-Porat, Perri, Schaar, U. Nebel. Последний различает четыре стадии

актуализации аллюзии: узнавание, идентификацию, модификацию первоначальной интерпретации смысла, активацию текста в целом и формирование интертекстуальной модели [Hebel, p. 138]. Исследование аллюзии может проводиться в трех измерениях: темпоральном, пространственном и относительно источника отсылки.

В отечественной лингвистике аллюзия является объектом изучения в работах И. В. Гюббенет, М. А. Соловьевой и других. Аллюзия понимается в качестве не прямой косвенной отсылки или прямого непосредственного указания на отсылку, а также прямого непосредственного указания на какой-либо факт либо лицо [Потылицына, с. 145]. Изучение аллюзии в рамках теории интертекстуальности связывается с построением типологии межтекстовых связей [Там же, с. 149]. Аллюзия отличается от прочих форм реализации интертекстуальных связей, от цитат и реминисценций тем, что имеет место выборочное заимствование элементов претекста, наличие импликации [Там же]. Благодаря связи с пресуппозицией и импликацией актуализация аллюзии приводит к возникновению новых смыслов. Текст начинает играть новыми красками, реализуя потенциал в управлении вниманием и идеологическими установками читателя [Nolter, Jordan, p. 3]. Изучение интертекстуальной природы аллюзии позволяет более глубоко понять тонкие взаимоотношения между текстами, подсвечивая различные темы, мотивы и образы в тексте [Aynew Guadu, p. 2]. Исследование аллюзии может включать в себя анализ структуры аллюзивной единицы, источников аллюзивных отсылок и выполняемых данными включениями функций в художественном тексте.

В диссертационном исследовании Н. Е. Камовниковой, выполненном под руководством И. В. Арнольд, предлагается классификация аллюзий, включающая шесть групп: аллюзивные цитаты, факты, реалии, сюжеты, композиции и аллюзивные имена собственные [Камовникова, с. 51]. Н. Е. Камовникова определяет цитату, которая «не только выполняет функции обычной цитаты», но и «сама подвергается модификациям в плане содержания, создаваемым посредством ассоциативного фона» [Там же]. Аллюзивная цитата вводится в текст без формальных маркеров и ссылок на автора, но создает подтекст произведения.

Аллюзивные факты, как правило, отсылают к Библии, литературному или историческому факту, который подвергается переосмыслению [Камовникова, с. 56]. Аллюзивная реалья входит в состав факта, и за ней закрепляются определенные ассоциации. Аллюзивный сюжет подразумевает взаимодействие, диалог сюжетов предшествующих текстов и настоящего. Композиционная аллюзия предполагает сохранение структуры произведения и его составных элементов [Там же, с. 54]. Данный тип аллюзии встречается редко и используется в пародиях. Аллюзивные имена собственные связаны с обозначением индивидуальных объектов и обладают широкой ассоциативностью.

Проанализировав тексты “The Broken Wings” (61 страница) и “The Book of Mirdad” (280 страниц), мы получили следующие результаты, представленные в таблицах 1 и 2.

Таблица 1

**Распределение аллюзий по структуре и источнику отсылки  
в произведении “The Broken Wings” Дж. Х. Джебрана  
(Gibran Khalil Gibran)**

Аллюзивные цитаты — 5	Аллюзивные факты — 7	Аллюзивные реалии — 7
2 — библейские 1 — коранические 1 — мифологические 1 — библейско-коранические-мифологические	Библейские = коранические	2 — библейские 2 — коранические 1 — библейско-коранические 1 — библейско-мифологические 1 — кораническо-мифологические
Аллюзивные сюжеты — 3	Композиционные аллюзии — 0	Аллюзивные антропонимы — 10
Библейские	—	Библейские = коранические

Как показано в таблице, аллюзивные антропонимы составляют наиболее частотный тип аллюзий несмотря на то, что в целом в рассматриваемом произведении не наблюдается значительной

количественной диспропорции в распределении типов аллюзий. Большинство аллюзий отсылают к текстам Библии и Корана, реже — к греко-римской мифологии, что объясняется непреходящей ценностью и незыблемостью религиозных текстов как хранителей морально-этических норм. Обращение к ним углубляет и усиливает авторские размышления. В ряде случаев наблюдается идентичность образов аллюзивных фактов, реалий и антропонимов с отсылками к Библии и Корану.

Рассмотрим пример аллюзивной цитаты из текста Дж. Х. Джебрана “The Broken Wings”: “Love is a precious treasure; it is God’s gift to sensitive and great spirits. Shall we *throw* this *treasure* away and let the *pigs* scatter it and *trample* on it?” *The Broken Wings* [G. Khalil Gibran, p. 57]. Не вызывает сомнений тот факт, что источником аллюзии выступает Ветхий Завет, в котором содержится известное высказывание: «Не давайте святыни псам и не бросайте жемчуга перед свиньями, чтобы они не попрали его ногами своими и, обратившись, не растерзали вас» (Евангелие от Матфея 7:6). Цитата переосмысливается и используется для описания отношения автора к любви как величайшей святыне. Герой убеждает возлюбленную убежать с ним от злого и неблагодарного мужа, женившегося на ней только из-за наследства её отца. Отсутствие указания источника и автора, а также почти дословное воспроизведение фрагмента Нагорной проповеди позволяет сделать вывод о том, что в тексте использована аллюзивная цитата. В таблице 2 приведены данные по типам и источникам аллюзий в романе “The Book of Mirdad” М. Нуайме.

В романе доминируют аллюзивные цитаты из Библии, количество реалий значительно выше, чем в произведении Дж. Х. Джебрана. Также присутствуют композиционные аллюзии, поскольку тексты проповедей Мирдада перед учениками и слушателями содержат отсылки к евангельским темам и сюжетам, особенно к Нагорной проповеди Иисуса Христа.

В романе появляются аллюзии на философские учения Индии (буддизм, индуизм), европейские философские традиции XVIII–XIX веков (у Ницше — Сверхчеловек, у Нуайме — «Я», «Человек», «Богочеловек», «Человекобог»; у Руссо — идеи об Общей Воле, у Нуайме — Всеобщая Воля). Данные факты свидетельствуют

**Распределение аллюзий по структуре и источнику отсылки  
в произведении “The Book of Mirdad” М. Нуайме (Mikhail Naimy)**

Аллюзивные цитаты — 50	Аллюзивные факты — 6	Аллюзивные реалии — 7
24 — библейские 7 — коранические 3 — греческая мифология 6 — индийская философия 8 — европейская философия XIX века 1 — английский фольклор 1 — синкретические	Библейские = коранические	12 — библейские 3 — библейско-коранические 1 — мифологические 3 — европейская философия XVIII века 10 — европейская философия XIX века 1 — русская классическая литература
Аллюзивные сюжеты — 1	Композиционные аллюзии — 3	Аллюзивные антропони-мы — 6
Библейские	Библейские	Библейские = коранические

о влиянии западных ценностей на мировоззрение писателя. Живя в эмиграции в США, оба автора познакомились с учениями буддизма, наблюдали со стороны за проявлениями ограниченности и косности сознания соотечественников, сочувствовали им. Большое влияние на сознание Нуайме оказали русская литература и философия, с которыми он начинал знакомиться, еще учась в школе миссионерского русского Императорского православного палестинского общества у себя на родине, и продолжил во время обучения в духовной семинарии в Полтаве (Российская Империя). Широта аллюзивных отсылок свидетельствует о разнообразной аудитории, для которой предназначались анализируемые романы. Аллюзии позволяют оценить глубину философской мысли и переживаний авторов по поводу необходимости социально-политических преобразований на Ближнем Востоке.

В лингвостилистическом плане функции аллюзий в художественном тексте могут быть соотнесены с функциями метафор,

выделяемых В. К. Харченко [Харченко]. Данные проанализированных аллюзивных контекстов свидетельствуют о доминирующей роли номинативной, информативной, стилеобразующей, объяснительной и эмоционально-оценочной функций. Номинативная функция аллюзии проявляется наиболее ярко, когда она используется в функции вторичной номинации для обозначения образа персонажа: например, героиня может назвать себя the dauntless Portia, намекая на свою роль «спасительницы» богатых мужчин. Данное использование аллюзивного имени собственного иронично. Порция, персонаж пьесы Шекспира “The Merchant of Venice” (1600), переодевается мужчиной для спасения близкого друга Антонио [The Oxford Dictionary of Allusions, p. 124].

Стилистические функции аллюзии могут сочетаться друг с другом: например, информативная функция сочетается с номинативной, особенностью информации в данном случае является «целостность, панорамность образа» [Харченко, с. 15]. Объяснительная функция аллюзии помогает выявить особенности поведения героя, смысл поступков или философского учения. Например, в романе “The Book of Mirdad” автор прибегает к библейским отсылкам, чтобы напомнить общеизвестную ситуацию спасения Ноя и сделать более наглядной цель прихода Мирдада и его мировоззрение. Эмоционально-оценочная функция сопровождает остальные, позволяя оказывать воздействие на читателя. Новизна аллюзивного образа и новый контекст применения деавтоматизирует восприятие читателя и наделяет контекст оценочностью. Результаты распределения стилистических функций аллюзии в рассматриваемых произведениях приведены в таблице 3.

Таблица 3

**Функции аллюзий в текстах “The Broken Wings”  
и “The Book of Mirdad”**

Название произведения	номина- тивная	инфор- матив- ная	стиле- образу- ющая	объяс- нитель- ная	эмоцио- нально- оценочная
<i>The Broken Wings</i>	2	6	22	2	20
<i>The Book of Mirdad</i>	19	51	29	31	62

Преобладание аллюзий со стилеобразующей функцией является естественным, так как посредством нее осуществляется повествование в текстах данного стиля. Относительно небольшое число аллюзий с номинативной функцией определяется характером аллюзии — непрямым наименованием, номинацией при помощи намёка. Информативная функция, преобладающая в «Книге Мирдада», обусловлена доминированием монологического типа повествования от лица главного учителя Мирдада, излагающего свое учение доступным и понятным языком. Эмоционально-оценочная функция сопровождает большинство аллюзивных имен и характерна для других структурных типов аллюзий, оказывающих воздействие на читателя.

Таким образом, исследование аллюзий из текстов “The Book of Mirdad” М. Нуайме и “The Broken Wings” Дж. Х. Джебрана позволили сделать вывод о преобладании аллюзивных цитат (особенно библейских), аллюзивных антропонимов (также в основном отсылающих к библейским образам) и аллюзивных реалий. Доминирующая роль библейских отсылок может быть обусловлена принадлежностью авторов к христианскому сообществу на Ближнем Востоке. В то же время использование арабского языка определяет частое обращение к тексту Корана, особенно в аллюзивных цитатах. В целом, аллюзивные образы Библии и Корана в рассматриваемых текстах совпадают (в них встречаются Адам, Ева, Ной и другие).

В «Книге Мирдада» также присутствуют отсылки к философии Индии, Греции и Европы (Ницше, Руссо). Нуайме опубликовал книгу в 1948 году в возрасте 60 лет. Публикация оригинала на английском языке свидетельствует о желании автора обратиться к более широкой аудитории, а отсутствие акцента на определенном религиозном учении — о надконфессиональном характере работы.

Анализ стилистических функций аллюзий, основанный на типологии функций метафоры В. К. Харченко, позволил сделать вывод об обусловленности выполняемых функций особенностями повествования. “The Broken Wings” — это история трагической любви, в которой преобладает авторское повествование, в меньшей степени представлены диалоги, аллюзивные элементы в основном выполняют эмоционально-оценочную функцию. В “The Book of

Mirdad” доминирует монологическое повествование, проповеди Мирдада, аллюзии выполняют информативную и в ряде случаев объяснительную функции.

Перспективой работы может стать исследование влияния русской культурной традиции на тексты М. Нуайме, в частности, использование аллюзий в театральной пьесе “The Fathers and Sons”, опубликованной в 1918 году, в заглавии которой уже видна аллюзия на роман «Отцы и дети» И. С. Тургенева. Данное произведение не было переведено на русский язык, что может стать одной из важных задач в последующих филологических исследованиях.

### **Источники**

Jubrān Ḥalīl Jubrān. Al-ʿajniḥa al-mutakassira [The Broken Wings]. Beirut : Hendawi, 2012. 66 p.

Miḥāʾil Nuʾaymah. Kitābu Mirdāda [The Book of Mirdad]. Beirut : Sader, 1952, 288 p.

*Khalil Gibran G.* The Broken Wings. Global Grey, 2018. 55 p.

*Naimy M.* The Book of Mirdad. URL: <https://archive.org/details/TheBookOfMirdad/page/n3/mode/2up> (дата обращения: 08.12.2024).

### **Исследования**

*Арнольд И. В.* Импликация как прием построения текста и предмет филологического изучения // Вопросы языкознания. 1982. № 4. С. 83–90.

*Бахтин М. М.* Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука, 2000. 336 с.

*Белянин В. П.* Психолингвистические аспекты художественного текста. М. : Издательство МГУ, 1988. 120 с.

*Гальперин И. В.* Текст как объект лингвистического исследования. М. : КомКнига, 2007. 144 с.

*Гарифуллина А. М.* Культурологическая маркированность аллюзий в рамках художественного дискурса Д. Фаулза : монография. М. : ИНФРА-М, 2023. 120 с.

*Зарытовская В. Н., Аль-Рахби А. М.* История арабской национальной литературы: внешние влияния и обратный процесс арабизации // Культура и цивилизация. 2022. Т. 12, № 4А. С. 113–121.



*Камовникова Н. Е.* Антропонимы как интертекстуальные аллюзии в поэтическом тексте : дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. СПб. : Рос. гос. пед. ун-т, 2000. 197 с.

*Кожина М. Н.* Соотношение стилистики и лингвистики текста // Филологические науки. 1979. № 5. С. 61–84.

*Кузьмина Н. А.* Интертекст: тема с вариациями. Феномены языка и культуры в интертекстуальной интерпретации. М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2018. 272 с.

*Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М. : Искусство, 1970. 383 с.

*Лукин В. А.* Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа: учеб. для филол. спец. вузов. М. : Ось-89, 1999. 192 с.

*Маслова В. А., Пименова М. В.* Коды лингвокультуры. М. : ФЛИНТА, 2024. 180 с.

*Маслова В. А.* Филологический анализ художественного текста: пособия для студентов филолог. спец. вузов. Минск : Універсітэцкае, 2000. 173 с.

*Москвин В. П.* Аллюзия как фигура интертекста // Грани познания. 2014. № 1 (28). С. 43–47.

*Мурзин Л. Н., Штерн А. С.* Текст и его восприятие. Свердловск : Изд-во Урал. ун-та, 1991. 172 с.

*Пиццальникова В. А.* Проблемы лингвоэстетического анализа художественного текста. Барнаул : Изд-во Алтайского гос. ун-та, 1984. 59 с.

*Потылицина И. Г.* Основные направления в исследовании аллюзии. (обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 6. Языкознание: Реферативный журнал. 2006. № 4. С. 142–153.

*Тичер С., Мейер М., Водак Р., Веттер Е.* Методы анализа текста и дискурса. Харьков: Изд-во «Гуманитарный Центр», 2017. 356 с.

*Фатеева Н. А.* Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. М. : Агар, 2000. 280 с.

*Харченко В. К.* Функции метафоры: учеб. пособие. М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2016. 104 с.

*Ayenew Guadu.* An intertextual exploration of apocalyptic and afterlife hell imagery in The Thirteenth Sun // Social Sciences & Humanities Open. 2024. Vol. 10.

*Frow J.* Intertextuality and Ontology // Intertextuality. Theory and Practices / eds. M. Worton and J. Still. Essex : Manchester University Press, 1990. P. 45–55.

*Hebel U.* Towards a descriptive Poetics of Allusion // Intertextuality. Research in Text Theory / ed. by H. F. Plett. Berlin; New York : de Gruyter, 1991. P. 135–165.

Intertextuality. Research in Text Theory / ed. by H. F. Plett. Berlin; New York : de Gruyter, 1991. 268 p.

Intertextuality. Theory and Practices / ed. by M. Worton and J. Still. Essex : Manchester University Press, 1990. 201 p.

*Müller W. G.* Interfiguralität. A Study on the Interdependence of Literary Figures // Intertextuality. Research in Text Theory / ed. by H. F. Plett. Berlin; New York : de Gruyter, 1991. P. 101–121.

*Nolte S. P., Jordaan P. J.* Ideology and intertextuality: Intertextual allusions in Judith 16 // HTS Teologiese Studies / Theological Studies. 2011. Vol. 67 (3). 9 p.

The Oxford Dictionary of Allusions / ed. by A. Delahunty, S. Dignen, P. Stock. Oxford, New York : Oxford University Press, 2003. 453 p.

*Riffaterre M.* Compulsory Reader Response: the Intertextual Drive // Intertextuality. Theory and Practices / ed. by M. Worton and J. Still. Essex: Manchester University Press, 1990. P. 56–78.

#### **4.6. Синтаксические особенности голофрастических конструкций в современной англоязычной литературе (на материале романов Л. Вайсбергер «Прошлой ночью в «Шато Мармон»» и «Бриллианты для невесты»)**

Словообразовательные процессы в настоящее время происходят достаточно интенсивно. В последние десятилетия в большинстве европейских языков (прежде всего, в английском) появились особые конструкции, которые формально представляют собой «предложно-падежные сочетания, словосочетания или предложения, выполняющие функцию словоформ» и оформляются как целостные единицы посредством дефисов или слитного написания [Майба,

с. 185]. Создание подобных многокомпонентных единиц и активность этого словообразовательного приема объясняются развитием тенденций аналитизма в английском языке и отражают характерную для языка тенденцию к использованию компактной, сжатой формы для выражения объемного содержания. Таким образом, «многокомпонентные образования» представляют разновидность сложных слов, состоящих как из основ знаменательных слов, так и из служебных (предлогов, союзов и др.)

Очевидно, голофразис — это прием словообразования, заключающийся в том, что «новое слово создается путем слияния в одно слово целого предложения (простого или сложного) или его части» [Ковынева, с. 45]. У данного феномена в научной литературе до сих пор не существует единого термина. В качестве синонима голофразиса в специализированной литературе используются следующие термины: голофрастическая структура, голофрастическая конструкция, голофрастическое новообразование и другие. Подобные образования называют «фразовыми композитами», «поликомпонентными окказиональными образованиями синтаксического типа», «компрессивами» [Наугольных, с. 47]. В качестве рабочего возьмем широкое определение голофразиса как слова, созданного путем слияния целого предложения (или его части) в единое целое. Голофрастические конструкции являются «нестандартными и, как правило, наполняют полученный композит особой экспрессией и ироничностью» [Там же, с. 46]. Некоторые голофрастические конструкции становятся общеупотребительными словами (*forget-me-not*, *do-it-yourself*). В этом случае они могут становиться производящей основой при суффиксальной деривации. В большинстве случаев они остаются окказиональными, не выходят за рамки произведения. Исходя из сказанного, можно сделать вывод, что чем больше компонентов содержит окказионализм, тем меньше у него шансов приобрести статус лексической единицы и войти в общий словарный состав английского языка.

Следует отличать голофрастические конструкции от сложных слов. По мнению Лоры Бауэр, для сложных слов не характерно склонение и спряжение компонентов, занимающих неконечную позицию [Bauer, p. 489]. Еще одно отличие состоит в том, что

в голофрастических конструкциях сохраняются компоненты, типичные для словосочетаний и предложений: предлоги, артикли, словоизменятельные форманты.

Общепринято, что для попытки классифицирования голофрастических конструкций необходим художественный текст. Голофрастические комплексы, «являясь окказиональными образованиями, используются авторами в качестве яркого выразительного средства» [Ищенко, с. 92]

Не вызывает сомнений тот факт, что многокомпонентные образования, функционирующие в художественном тексте как цельнооформленные лексемы, отличаются по количественному составу (от трех до семи слов, однако фиксируются чрезвычайно развернутые конструкции, в которых число компонентов может быть больше десяти), графическому оформлению (дефисные / недефисные), степени узуализации (узуальные слова / потенциальные слова / окказионализмы), степени мотивированности (мотивированные / идиоматичные), частеречной принадлежности и синтаксической функции [Алешина, с. 115–116].

По мнению А. А. Алешиной, ГК выступают в разной синтаксической функции: определение, обстоятельство, дополнение, предикативный член, обращение. Рассматривая голофрастические конструкции со структурной точки зрения, автор утверждает, что данные единицы могут быть образованы от словосочетаний (аффиксально оформленных и аффиксально неоформленных) и предложений. В основе ГК могут быть предложения, разные по цели высказывания, по характеру выражаемого в них отношения к действительности и по количеству предикативных единиц [Там же, с. 116].

Материалом для нашего исследования послужили 2 произведения Лорен Вайсбергер: «Прошлой ночью в “Шато Мармон”» и «Бриллианты для невесты». Методом сплошной выборки было выявлено 86 голофрастических конструкций (62 в романе «Прошлой ночью в “Шато Мармон”» и 24 в произведении «Бриллианты для невесты»).

Лорен Вайсбергер — современная американская писательница, автор мировых бестселлеров. После окончания школы, получив образование в Корнельском университете по специальности

«английский язык», Лорен стала много путешествовать и долгое время работала ассистентом в журнале Vogue. Свой первый роман «Дьявол носит Prada» писательница опубликовала в 2003 году, и он мгновенно оказался в списке лучших бестселлеров известного издания “New York Times”. Ее романы «Где трава зеленая...» (2022), «Игра на вылет» (2012), «Дьявол носит Prada» (2003), «У каждого своя цена» (2014) опубликованы более чем в 30 странах. Романы написаны живым, современным, ярким языком. В них встречается довольно много голофрастических структур.

Проанализируем голофрастические конструкции в упомянутых произведениях с точки зрения синтаксической функции, в которой они выступают. ГК являются подлежащим, дополнением, предикативом, обстоятельством, определением, обращением.

Голофрастические конструкции в функции подлежащего встречаются достаточно редко (3 ГК, что составляет 3,5 % выборки). Автор использует традиционное, устоявшееся, зафиксированное в словаре сочетание “sister-in-law” [Weisberger 2015, p. 80], а также создает новые структуры: “You don’t think it’s amusing that little Ms. Cornell-English-major-I-only-edit-serious-works-of-literature is reading *Something Blue* in her free time?” [Ibid, p. 57]

Приведем примеры голофрастических конструкций в функции дополнения (8 ГК, 9,3 %). По модели существующей в языке структуры “editor-in-chief” [Ibid, p. 60] автор создает ГК “socialites-in-training”: “Hell, just this morning I had two socialites-in-training jabbering away about how utterly *fab* your life is” [Ibid, p. 5]. В роли дополнения выступают и более сложные конструкции: “Randy and Michelle were waiting for them in the kitchen, where Michelle was preparing a platter of food for make-your-own-sandwiches” [Weisberger 2010, p. 146].

ГК в анализируемых произведениях Л. Вайсбергер в функции предикатива представлены 3 примерами, что составляет 3,5 % выборки. Приведем один из примеров: “It was almost-almost-understandable why she’d fallen so immediately for Duncan that night at the after-party for the Young Friends of Something or Other benefit, one of the dozens that year Adriana dragged her to” [Weisberger 2015, p. 7].

ГК в функции обстоятельства (3 ГК, 3,5 %) позволяют точно описать действия, которые они характеризуют: ““Look,” she said,

turning to show Izzie, noticing that Kevin had all-too-politely averted his gaze” [Weisberger 2015, p. 37].

Наиболее многочисленную группу составляют ГК в функции определения: 70 ГК, 81 % выборки. Нередко такие конструкции стоят перед словами *attitude, manner, pattern, type, way*: “She had completely embraced the New Yorker’s I-Promise-Not-to-Acknowledge-You-If-You-Extend-Me-the-Same-Courtesy attitude toward her neighbors and could offer Leigh no info on her neighbor” [Ibid, p. 1].

ГК в роли определения часто содержат точную фактическую информацию: “You get a fifteen-percent-off coupon for your next treatment” [Ibid, p. 67]. Для более четкого определения может быть использовано сравнение: “...a shrill fire-alarm-like ring she’d chosen” [Weisberger 2010, p. 87]. ГК в функции определения может выражать отношение к человеку или к происходящему: “Leigh and Adriana are taking me out for the big you’re-better-off-without-him dinner tonight and I have to get ready” [Weisberger 2015, p. 8]. ГК в роли определения может содержать эмоцию со всеми ее оттенками: “Her congrats-on-joining-the-family-we’re-so-happy-to-have-you or some similar we’d-be-thrilled-and-honored-to-have-you-join-the-family speech would take only a couple of minutes” [Ibid, p. 17]. Встречаются ГК-определения, в которых вместо традиционного дефиса использовался знак /. Он используется при перечислении: “...where they would concentrate on expanding all of his current salad menu selections beyond the usual Caesar/Greek/mixed green in balsamic vinaigrette trifecta” [Ibid, p. 63].

В анализируемых текстах нам встретился 1 пример ГК в роли обращения (1,2 %): “Excuse me, Mr.-NFL-All-Star-I-make-eighty-trillion-dollars-a-year, but I’m going to have to ask you to cut back on the high-fructose corn syrup” [Weisberger 2010, p. 334].

Действительно, большинство голофрастических новообразований являются структурно сложными и уникальными. Однако такие единицы отражают фиксированный порядок членов того предложения, которое послужило основой для создания голофрастической конструкции.

В данной статье мы также обратимся к структурной классификации голофрастических конструкций. Большая часть конструкций, встречающаяся в данных произведениях Л. Вайсбергер, образована

от словосочетаний разных типов (65 ГК; 75,6 %): “a **three-decades-old** navy cardigan with leather elbow patches and toggle buttons” [Weisberger 2015, p. 27], “an **all-too-rare** event” [Ibid, p. 26], “his **boy-next-door** dimples” [Weisberger 2010, p. 213], “**always-on-the-record** vampire” [Ibid, p. 245].

Вызывают интерес голофрастические конструкции, образованные от предложений (21 ГК, 24,4 % выборки). Большая часть ГК образована от повествовательных предложений: “and so now, four days into the week, Julian’s entire entourage was working hard to maintain an **all-smiles-we-love-our-job** facade — and failing miserably” [Ibid, p. 249]. Приведем пример ГК, образованной от вопросительного предложения: “‘You’ll only need to collect it from the lobby mailbox,’ Adriana said in her best **isn’t-it-obvious** voice” [Weisberger 2015, p. 75]. Обратим внимание на отсутствие вопросительного знака в такой конструкции. Побудительное предложение также может стать основой ГК: “You may flit around the **Make-A-Wish** benefit like an angel, but at core you’re a dirty slut, and I love you for that” [Ibid, p. 5].

По характеру выражаемого отношения к действительности предложения могут быть утвердительными и отрицательными. От этих типов предложений также образуются голофрастические конструкции. ГК, образованное от утвердительного предложения: “Her **congrats-on-joining-the-family-we’re-so-happy-to-have-you** or some similar **we’d-be-thrilled-and-honored-to-have-you-join-the-family** speech would take only a couple of minutes” [Weisberger 2015, p. 17]. ГК, образованное от отрицательного предложения: “The maddening **Just-in-Case-You-Haven’t-Heard** voice total strangers used when they sidled up to her outside her office building to enumerate smoking’s many dangers” [Ibid, p. 13].

Некоторые единицы образованы от простых предложений: “She could be diplomatic and lead with the carrot, but the gentle, wide-eyed, **I’m-so-impressed-with-your-brilliance-Mr. Bestseller** approach just wasn’t her” [Ibid, p. 35]. Отметим наличие обращения в приведенной конструкции. Встречаются также ГК, образованные от сложных предложений: “How do you know English so well? And please save the **Americans-are-the-only-ones-who-don’t-learn-foreign-languages**’ bit, please” [Weisberger 2015, p. 63].

В результате проделанной работы мы пришли к следующим выводам.

Голофрастические конструкции довольно часто встречаются в произведениях Лорен Вайсбергер и делают стиль автора оригинальным и своеобразным.

Автор использует традиционные, устоявшиеся, зафиксированные в словаре голофрастические конструкции, однако большая часть конструкций — авторские, уникальные.

В ГК содержится фактическая информация; уточнение, сравнение; перечисление; выражается отношение к людям и к происходящим событиям, а также разные оттенки эмоций, передающие информацию о душевном состоянии персонажей.

В произведениях Л. Вайсбергер нам встретились ГК в разных синтаксических функциях, однако преобладают определения. Они помогают автору кратко и эмоционально точно описать обстановку и других персонажей. Рассмотренные голофрастические конструкции характеризуются смысловой и прагматической насыщенностью и прозрачностью.

С точки зрения структурной классификации в изученных произведениях есть ГК, образованные как от словосочетаний, так и от разного вида предложений. В сложных предложениях зачастую слышится прямая речь и обращения.

### **Источники**

*Weisberger L.* Chasing Harry Winston. Washington : Simon and Schuster, 2015. 374 p.

*Weisberger L.* Last night at «Chateau Marmont». N.Y. : Atria Books, 2010. 384 p.

### **Исследования**

*Алешина А. А.* Классификация голофрастических конструкций в английском языке (на материале романа L. Weisberger «The Devil wears Prada») // Ученые записки Орловского государственного университета. 2014. № 4 (60). С. 115–117.



*Ищенко И. Г.* Окказиональные многокомпонентные композиты в английском языке: структурный аспект // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 4 (58). Ч. 3. С. 91–94.

*Ковынева И. А.* Голофразис как способ словообразования в русском языке: дисс. канд. филол. наук: 10.02.01. Орел, 2007. 175 с.

*Майба В. В.* Голофрастические конструкции в переводе романа «Waterland» Грэма Свифта на русский язык // Litera. 2018. № 2. С. 184–193.

*Наугольных Е. А.* Графическое словообразование в авторском словотворчестве: особенности перевода // Вестник ПНИПУ. Проблемы языкознания и педагогики. 2017. № 1. С. 43–50.

*Bauer L.* Compounds and Minor Word-formation Types // The Handbook of English Linguistics / ed. by B. Aarts, A. McMahon. Oxford : Blackwell Publishing, 2006. P. 483–506.

#### **4.7. Англицизмы в «Новом словотолкователе» Н. Яновского: репрезентация, лексикографическое описание, социокультурный контекст**

Ориентация на европейскую культуру в России в XVIII в., бурное развитие новых отраслей науки и техники вызвали обильный приток в русский язык новой иноязычной лексики, в том числе терминологической. Одновременно возникла острая потребность в систематизации старых, уже усвоенных иностранных терминов. Это привело к тому, что число заимствований в русский язык XVIII века было очень велико. Е. Э. Биржакова, Л. А. Войнова и Л. Л. Кутина, изучавшие влияние западноевропейских языков на словарный состав русского языка, отмечают, что число заимствований в произведениях XVIII века составляет более 8500 единиц [Биржакова, Кутина, с. 83]. Больше всего заимствовалась лексика французского, немецкого, голландского языков [Там же, с. 70].

К концу XVIII в. русская лексикография накопила достаточно богатый и разносторонний опыт передачи иностранной лексики [см.: Биржакова 1988; Биржакова 2010]. Особый интерес вызывает «Новый словотолкователь» Н. Яновского, который был опубликован

в первые годы XIX в. Он представляет собой, с одной стороны, своеобразное обобщение лексикографической практики XVIII в. в деле создания словарей иностранных терминов, а с другой — первый опыт составления нового типа словаря иностранных слов, созданного на значительно более высоком лексикографическом уровне, характерном уже для XIX в.

Сведения о Николае Максимовиче Яновском [ок. 1764 или 1767–3 (15) III 1826] можно найти в «Словаре русских писателей XVIII века», который сообщает, что он происходил «из бедной малороссийской дворянской семьи. Первоначально обучался в “харьковских училищах латынскому и французскому языкам, поэзии, риторике и философии, также истории и географии, арифметике и математике” <...> В 1775 вступил в службу в Ахтырский гусарский полк, 18 дек. 1784 уволен из военной службы прапорщиком» [Лаппо-Данилевский], после чего служил в Почтовом департаменте, со временем получив высокие должности. Живя в Петербурге, он одновременно со службой занимался литературным творчеством и переводами. Так, его можно найти в числе сотрудников журнала И. А. Крылова и А. И. Клушина «Санктпетербургский Меркурий». После прекращения своей литературно-творческой деятельности, Яновский целиком отдается своему раннему замыслу — созданию большого словаря иноязычных терминов. Этому словарю Яновский и посвятил всю свою жизнь, отдав ему более 30 лет неустанного труда.

«Новый словотолкователь» (далее — НС) Н. М. Яновского издавался в типографии при Российской Академии наук с посвящением императору Александру I в 1803–1806 гг. (часть 1-я, от А до І — в 1803 г.; часть 2-я, от К до Н — в 1804 г.; часть 3-я, от О до Я — в 1806 г.). Полное название словаря было следующим: «Новый словотолкователь, расположенный по алфавиту, содержащий разныя в Российском языке встречающияся иностранныя речения и Технические термины, значение которых не всякому известно, каковы суть между прочими: Астрономические, Математические, Медицинские, Анатомические, Химические, Юридические, Коммерческие, Горные, Музыкальные, Военные, Артиллерийские, Фортификационные, Морские и многие другие, означающие Придворные, Гражданские и Военные чины, достоинства, должности, и проч. как древних,

так и нынешних времен». Следует отметить, что алфавитное расположение словарных статей было относительно новшеством в отечественной лексикографии — еще в середине XVIII в. многие словари создавались по более традиционной системе — идеографической (см.: Сидорова), именно поэтому алфавитное расположение словарных статей вынесено в заголовок.

Судя по рецензиям критиков, словарь мгновенно получил признание современников. В журнале «Северный вестник» № 6 за 1805 г. была напечатана рецензия: «Она (*книга*) служит драгоценною опорою нашей Словесности, неисчерпаемым источником сведений исторических, технических, ученых; самым опытным руководителем для читателей, с иностранными языками незнакомых. Словом сказать: не много есть таких полезных книг на русском языке как Словотолкователь Н. Яновского. Он, приумножив библиотеку наших ученых людей, конечно, привлечет внимание читателей всякого рода, потому что нет ни одного из них, который бы не мог в сей книге чему-либо научиться» [цит. по: Биржакова, Кутина, с. 47].

В 1825 году в газетном сообщении о подписке на второе издание Яновский пишет: «Все экземпляры онаго (*первого издания — НС*) давно уже раскуплены. Сие сочинение принято отечественною публикою столь благосклонно, что на оное и поныне продолжают требования. Нынешняя редкость сего сочинения возвысила прежнюю цену онаго от 15 рублей за экземпляр до 100 рублей и более» [цит. по: Биржакова, Кутина, с. 48]. Тот факт, что люди были готовы платить по тем временам такие большие деньги (известно, например, что в начале XIX в. зарплата мелкого чиновника в год составляла 50–150 рублей), подтверждает наш тезис о возросшем интересе к иностранным языкам и говорит об эксклюзивности этого словаря. Далее автор сообщает об изменениях, которые были внесены им в словарь при подготовке к переизданию: «Издатель сего сочинения... исправил его в различных отношениях... некоторые статьи совсем переделал, согласно с новейшими открытиями в Науках и Искусствах, или с преобразованием разных частей Государственного Управления у нас, или в других Государствах; словом, обогатил сие издание множеством новых предметов, заимствованных из лучших сочинений или официальных известий. Таковое прибавление

увеличило сие сочинение целою четвертою частию, могущею составить от 20 до 30 печатных листов» [Биржакова, Кутина, с. 48]. Автор словаря указывает на то, что, внося изменения в первоначальный текст, он реагировал на реальные изменения — заимствованная лексика не только появляется в русском языке, но и подвержена изменениям ввиду как внутренних, так и внешних общественных, политических, языковых факторов.

НС имеет общий объем в 99 листов (1 577 страниц в 8 формате) и содержит более 10 000 словарных статей. В начало первой части автор включает раздел «Изыяснения сокращенных знаков, в сем словотолкователе употребляемых», то есть список сокращений. Анализ списка показывает, что их можно разделить на две группы: к первой относятся сокращения, указывающие на язык-источник заимствованного слова: например, «*герм.*» — т.е. «германское», «*голл.*» — «голландское» и пр.; ко второй группе относится сфера употребления: например, «*реч. военн.*» — «речение военное» (а также «*реч. богосл.*», «*реч. аптекарск.*», «*реч. хим.*» и др.).

Таким образом, словотолкователь Яновского представляет собой первую попытку объединить иностранную лексику разнообразных функциональных сфер языка, самых различных отраслей науки, техники и культуры, — лексику, которая до того была разбросана по отдельным терминологическим словарям / учебникам или вообще еще не попала в поле зрения русской лексикографии. Сам автор считал своей главной задачей отбор и определение слов, «которые весьма часто встречаются в Газетах и Журналах, в книгах различного содержания, в дипломатических бумагах, во многих даже обыкновенных разговорах, которых однако ж значение не всякому известно» [Биржакова, Войнова, с. 48].

Сложно однозначно сказать, насколько автор словаря справился со своей задачей. С одной стороны, в НС присутствует широкое тематическое разнообразие. Лексика всех перечисленных в полном названии отраслей встречается в большом объеме, хоть и заметна явная неравномерность в пользу некоторых из них. Например, слова их сфер политики, искусства, финансов, военного и морского дела представлены в словаре в большем объеме, чем геологические, математические и ботанические термины. Справедливо будет

заметить, что слова первой группы гораздо чаще встречаются в речи, поэтому более распространены. Однако автор добавляет в свой словарь лексику довольно редкую, не имеющую особой прикладной значимости для русского человека: разнообразные экзотизмы, локализмы, историзмы и окказионализмы. Например, многочисленную и разнородную лексику, относящуюся к античному миру («АНГУСТИКЛАВЪ — такъ называлось платье, которое носили римские кавалеры...» [Яновский, ч. I, с. 86]<sup>32</sup>, обозначения денежных единиц, мер веса и объема в различных странах («АРОБА — ...Въ Мадритъ и в большей части Гиспаніи Ароба составляетъ 25 фунтовъ, а въ Португалліи 32 ф.» [I, с. 212]), названия предметов быта и обозначения титулов, чинов и рангов светских и духовных лиц в Азии и Африке («МЮТАФЕРАКИ — чиновные люди при Турецкомъ Султанъ...» [II, с. 906] и т. д.

Присутствие подобной лексики кажется странным не только нам как современным исследователям. Отсутствие потенциала вхождения в русский язык и обилие таких слов отмечалось в качестве недостатка НС и его современниками: «Один недостаток сего Словаря будет, может быть, его избыток, т. е. что он далее пределов своих простирается. Сказано в заглавии, что здесь истолкованы будут одне вошедшия в Руской язык слова; но тут есть множество таких, которыя никогда в него не войдут, и которыя, кажется, поставлены более для любопытства; напр. бевиндгебберы, авраксас, бардариот, австреги, и пр.» [цит. по: Биржакова, Воинова, с. 49].

Однако обращение Яновского к книгам, газетам, журналам и «обыкновенным разговорам» своего времени как к источникам для словаря обусловило то, что в НС впервые так широко и полно представлена иностранная бытовая лексика конца XVIII в. (названия еды, напитков, одежды и предметов домашнего обихода, терминология светских развлечений — карточных игр, фехтования, охоты, верховой езды и т. п.), а также разнообразная отвлеченная и конкретная лексика общекультурного характера (ср., например, слова Идеальный, Инвалидъ, Журналистъ, Оригиналь, Эгоизмъ и многие другие). В этом видится несомненное достоинство НС, выводящее

---

<sup>32</sup> Далее будет цитироваться то же издание НС с указанием тома и страницы.

его за рамки терминологического словаря и помещающее в разряд общего словаря иностранных слов своей эпохи.

Современные исследователи выделяют ещё одно авторское нововведение Янковского в русской лексикографии — он первый объединил в одном словаре как только что заимствованные, так и давно уже усвоенные РЯ иностранных слов (греческих и латинских). В этом объединении, как нам кажется, проявилось стремление автора не просто собрать слова, «значение которых не всякому известно» (вряд ли образованным людям XVIII века были неизвестны, например, слова *армія*, *музыка*, *цифра* и т. п.), а попытаться представить иноязычную лексику той или иной сферы деятельности во всём её объеме. Отсюда выбор для НС слов, уже укоренившихся в русском языке и неплохо известных русскому обществу, но обозначающих основные родовидовые понятия и категории определенной терминологической системы и тем самым как бы объединяющих, «скрепляющих» собою вновь воспринимаемые слова этой системы в единое целое. ««Следует признать, что на этом пути Яновскому удалось добиться поразительного для того времени успеха: ср., например, системы собранных им медицинских терминов, где только выбранные им слова / словосочетания с корнем -мед: Медикаментъ, Медико-хирургическая академия, Медик, Медицина, Медицинская коллегія, Медицинский, Медицинский факультет, (\*всё — отдельными словарными статьями) которые расположены на тридцати страницах, с. 704–733, НС, ч. 2) [Биржакова, Кутина, с. 50]. И, хотя с точки зрения требований современной лексикографии исполнение этого замысла во многом было несовершенным, уже сама попытка такого подбора объясняемой лексики для конца XVIII — начала XIX в. была значительным шагом вперед, а результаты, достигнутые Яновским, свидетельствуют о том, что НС явился качественно новым типом словаря иностранных слов.

И. А. Василевская в своей статье «К методологии изучения заимствований. Русская лексикографическая практика XVIII в.» пишет, что НС был первым словарем иностранных слов филолого-энциклопедического типа: «Как никакому другому словарю иноязычного состава того времени присуще “Новому словотолкователю” стремление к фиксации в рамках одной словарной статьи разных (как

правило, изолированных друг от друга на русской почве) значений иноязычного слова, полнота их характеристики, а также довольно последовательный принцип построения словарной статьи, включающей в себя и сведения о происхождении слова, и функционально-стилевые пометы. Одной из специальных задач, которые ставил перед собой составитель этого словаря, была фиксация формальной дублетности и вариантности иностранного слова. В XVIII в. подобного словаря иностранных слов в России еще не было и не могло быть в силу крайне неустойчивого положения в русском языке иностранных слов» [Василевская, с. 158].

Остановимся подробнее на англицизмах в НС. Разберём некоторые из них, наметив общие тенденции словаря и особенности заимствования английских слов в русский язык в начале XIX в.

Несмотря на то, что в начале автор даёт перечень сокращений, используемый в словаре специально для указания происхождения того или иного слова (гр., фр., перс., араб., англ., и т. д.), пользуется он ими не всегда. Например: «АВРАЛЬ — слово морское, означающее созывъ всѣхъ служителей на верхъ корабля для какого-либо важнаго дѣйствія, или тревогу» [I, с. 23]. Сейчас мы можем понять, что это калька с английского «over all», но русскому человеку XIX в. это вряд ли было известно. Приведем для сравнения схожее выражение — АЛЛАРМЪ [I, с. 96]: мы видим приписку «фр.» и даже слово, от которого оно образовано — “alarme”.

Если Яновский знал, как образовано слово, он это указывал: «ГИЛЬДГАЛЬ. Англійское, происходящее отъ слова guild общество, цехъ, гильдія и hall зала или домъ, и потому значить вообще гильдейской или цеховой домъ» [I, с. 491]. А такие выражения, как «аврал», он, вероятно, слышал на каком-то судне, но не знал, как они пишутся. Другой пример: «АЛО. Реченіе морское, употребляемое на корабль и значить: слушай. Сіе слово кричать въ Рупор на корабль, съ коямъ хотять переговаривать, дабы на немъ внятно слушали» [I, с. 104].

Данное выражение имеет интересную историю как в русском, так и в английском языках. Слово hallo / hullo было распространено в английском языке и первоначально использовалось при псовой охоте для подбадривания собак [Webster, с. 683]. Иную версию

предлагает этимологический словарь Etymoline, согласно которому слово является американизмом. Оно использовалось на фронтире, когда кто-то приближался к отдельно стоящему дому и кричал «hallo» в качестве приветствия и предупреждения [Etymoline]. Позднее слово стало использоваться для привлечения внимания / выражения удивления и прошло идентичный семантический путь до телефонного ответа «hello» (= русс. «алло»), которое было предложено Томасом Эдисоном в качестве ответа по телефону. [Ibid].

В словаре Яновского можно встретить немало примеров транслитерации, которая в XVIII–XIX вв. была преимущественным способом заимствования иноязычной лексики в русский язык, однако имела свои недочеты (именно поэтому позднее была в основном заменена на транскрипцию). Разберем эти недочеты на следующих примерах.

Транслитерация английского выражения “by the wind”: «БЕЙДЕВИНДЪ, Реч. Мор. Самый ближний къ вѣтру путь, курс корабля ближайшій къ чертъ, по которой дует вѣтръ...» [I, с. 362].

Словосочетание трансформируется в одно русское слово, адаптируясь под правила РЯ. Английское “the”, произносящееся как /ðə/, в русском заменено на «де», так как звук /ð/ в языке отсутствует. Словарь полон таких адаптаций, но ввиду отсутствия чётких языковых норм Яновский сам иногда противоречит себе. Находим похожую статью: «ФОРДОВИНДЪ, Реч. Мор. Попутный вѣтръ, дующій в тыль корабля. — Идти фортвеиндъ, значит в морскомъ наречіи: идти в вѣтру» [III, с. 1030]. Очевидно, что по аналогии с предыдущей статьей слово образовано от английского “for the wind”, однако здесь “the” Яновский адаптирует уже как «до», а не «де».

Другой пример отсутствия нормы в адаптации английских звуков, не имеющих точных соответствий в АЯ, видим на примере “W”:

1. «Ватерлінія» — water-line — черта воды. НО:
2. «Уэчмэн» — watch-man — сторож.

Нередко фонетические варианты слов приводятся в тексте словарной статьи с рекомендациями и примечаниями автора, например:

— «АЛЕ. Родъ пива, весьма употребительнаго въ Англіи, которое цвѣтомъ желтоватое и варится безъ хмеля. Выговаривается



такъ же эль» [I, с. 103] — автор приводит в одной статье и транслитерированный, и транскрибированный варианты.

— «АЛДЕРМАНЪ, или Алтеррманъ. У Англо-Саксонцевъ назывался каждый старый мужъ, а по тому и нынѣ въ Англіи значить начальственную особу и въ городѣ Совѣтника Магистрантскаго... Иные выговаривают Олдерман, но первое правильнѣе» [I, с. 89], то есть словарь выполняет нормирующую функцию.

Интересно, что данная должность была введена в России ещё при Петре I. Император назвал алдерманом старшину цеха ремесленников. Несмотря на это, даже в XIX веке в РЯ не было единого варианта произношения этого слова, что говорит о трудностях вхождения и закрепления форм иноязычных заимствований в русский язык.

Нередко встречаем случаи, когда Яновский вообще не приводит правильного варианта произношения и написания слова:

«АЛЕТАСТЕРЪ, инако Алеконнеръ; чиновникъ въ Англіи, имѣющій назирание надъ пивоварами и хлѣбниками, дабы обману и заповѣдной торговли не было» [I, с. 103].

«ПАЛУНДРА или фалундеръ, реченіе морское: значащее: берегись, опасайся падающей съ верху тягости» [III, с. 187].

Оценивая выбор ведущего варианта и нормализаторские рекомендации Яновского, необходимо иметь в виду, что для многих заимствований фонетическая и морфологическая форма слова до самого конца XVIII в. еще не стабилизировалась, и зачастую можно говорить лишь об общей тенденции к их стабилизации в той или иной форме.

Далее рассмотрим примеры, доказывающие, что происхождение морфем слова из одного языка не означает, что в другом языке оно будет являться заимствованием.

«АСТЕРОИДЪ, или Астроидъ, Гр. Звезда. Натуралисты называютъ симъ именемъ окаменѣлости, представляющія маленькія звѣздочки» [I, с. 250]. Слово «астероид» образовано из др.-греч. ἀστήρ «звезда» + εἶδος «вид, облик». Однако изобрёл термин английский астроном Уильям Гаршель. Он впервые употребил его в 1802 году на заседании Королевского общества Георга III [Etymologyline]. Таким образом, слово распространилось в другие языки именно из английского языка, и для русского оно является англицизмом.

Заимствования, как мы полагаем, — это вид языковых контактов; греческие корни — это этимологическая основа слова, присутствующая в оригинале, но сама по себе она не определяет источник заимствования.

«ГАРМОНИКА, англ. Музыкальное орудіе, изобрѣтенное в 1760 году въ Америке славным Франклиномъ... \*далее подробное описание инструмента, и как его в 1785 году усовершенствовали в Санкт-Петербурге» [III, с. 519]. В этой статье мы видим указание на английский язык, т. к. автор сам пишет, что слово изобретено в Америке. По аналогии с предыдущим примером слово «гармоника» происходит от греческого “ἁρμονική” (harmonics), которое означает «связь, стройность, соразмерность», но распространилось в другие языки именно из английского.

Интересен также пример со словом «рельсы»: «РЕЕЛСЫ, фр. Въ кораблестроеніи такъ называются карнизы около штульсовъ и концовъ заднихъ палубъ» [III, с. 522]. Янковский справедливо считает это слово французским заимствованием. Действительно, в XVIII во французском языке слово “reille” обозначало «брусок» или «перекладину». А вот в современном значении слово «рельс» пришло в русский язык из английского — с родины паровоза и железной дороги (1825), где слово rails обозначает собственно железную дорогу, рельсы. И уже в словаре Даля можем встретить: «РЕЛЬС, м., рельсы мн., *англ.*, железные колесопроводы на дорогах» [Даль].

Как мы отметили ранее, НС имеет энциклопедический характер (в некоторых случаях с англицизмами его филологический характер фактически отходит на второй план). Нередко автор в статьях демонстрирует свои знания в областях политики, истории, культуры, географии и т. п., давая подробные описания тех или иных культурных феноменов, исторических событий, политических устройств разных стран:

«БАРДЪ. Такъ назывались древніе жрецы и стихотворцы в Германіи, Галліи и Британіи, которые воспѣвали въ стихахъ славныя дела Государей своихъ и Ироевъ...» [I, с. 338]. Далее Яновский на протяжении полутора страниц рассказывает, что про бардов говорил Тацит, какие племена были у друидов и какую роль барды

занимали в кельтских племенах, давая читателю понять, что при составлении словаря он пользовался исторической литературой.

Часто Яновский выносит основное слово в заглавие, перечисляя и раскрывая далее слова, от него образованные: «ВАТЕР, а по выговору другихъ Вадерь. На Англ. значить вода. Сіе слово служить къ составленію многихъ другихъ, въ морскомъ нарѣчіи употребляемыхъ. Добавлять следует в началъ, что будетъ значіт водный, какъ то: ватерлінія, ватервейсы...» [I, с. 446].

При этом автор создает что-то вроде грамматических примечаний, указывая, как образовать новые слова, т. к. далеко не каждому русскому человеку были известны правила АЯ, отличные от русских, в частности, использование сущ. в словосочетании в качестве прилагательного.

В словарных статьях, где описываются реалии Англии, автор даёт подробное описание их культуры, а также синонимы англицизмам из других иностранных заимствований:

«БАРОНЕТЪ, (Рыцарь, Кавалеръ) Въ Англіи составляют они первую ступень малаго дворянства, которое ниже бароновъ, но выше Кавалеровъ, над коими оно беретъ преимущество... *(далее еще страницу описывает их иерархию в английском обществе — прим. авт.)*... а жены их титуло Лади. Зри Лади».

«ЛАДИ, правильнее Леди. Госпожа, сударыня; титуло у Англичанъ, соответствующее Французскому въжливому названію Дама. Миледи у них значить то, что у Французовъ мадамъ...прочія же именуются Мистресь, а девицы Миссъ» [II, с. 479].

Это далеко не единственный случай, когда автор отсылается к французской культуре, чтобы легче было понять то или иное явление у англичан. Это доказывает, что русскому человеку той эпохи французская культура и язык были знакомы лучше, нежели английские.

В статьях «Дама» и «Мадамъ» (фр.), например, нет отсылки на английские титулы, хотя слова «дама» и «леди» во французской и английской культурах в качестве обозначения принадлежности женщины к высшему социальному сословию появились примерно в одно и то же время — в XV веке [Etymoline]. Сюда же отнесем

и статью «Мисс» [II, с. 823], где автор пишет, что оно «соответствует французскому наименованию Мадемуазель (Mademoiselle)».

Для сравнения автор использует, разумеется, и родную культуру. Так, в описании слова «Лорд» [II, с. 603] он пишет, что титул ближе всего по значению к русскому «боярин».

В НС можно найти немало примеров подтверждения нашего положения из теоретической части о том, что заимствования и лексика языка в целом зависят не только от внутриязыковых, но и от экстралингвистических факторов. Разберем следующую статью: «КЛУБЪ, или клубъ. Въ Ангїи под сім именемъ разумѣются общества людей, собирающихся вмѣстѣ въ известные положенные дни для разсужденія о делахъ государственныхъ, для собранія мнений и составленія адресовъ, приличныхъ обстоятельствамъ; а у насъ общества составляющіяся единственно чтъ для забавы и препровожденія времени с прїятностью и удовольствіемъ. Таковы Клубы на прим. Музыкальной, танцевальной» [II, с. 239].

Статья может дать краткое представление о политическом устройстве России и Англии конца XVIII в., где существуют, с одной стороны, абсолютная монархия и отсутствие политической оппозиции (то есть невозможно наличие клубов не «для забавы»), а с другой — развернутая парламентская система, свобода слова и подобных ассоциаций.

Рассмотрев заимствования из английского в НС, можно сказать, что в русском языке начала XIX века их было крайне мало, а сохранились в современном русском языке до нашего времени из той эпохи единицы. В целом, все такие слова можно охарактеризовать как специфические реалии английской культуры, не имеющие аналогов в русском. Например:

1) различные денежные единицы, единицы измерения или расстояния, меры объема и жидкостей. Например: *ярд, шеллинг, крона, пенни, милля, стерлинг, галлон*.

2) система титулов, должностные лица, обращения: *лорд, леди, баронет, мисс, констебль, клерк, мэр*; важно, что эти титулы и должности до сих пор существуют в Англии. Слово «муренгер», например, которое также присутствует в НС и означает чиновника,

который ответственен за городские стены, исчезло, т. к. такой профессии больше не существует;

3) блюда: *бифитекс, пуддинг, ростбиф*;

4) морские термины: *мичман, флибот, крен*;

5) термины юриспруденции: *билль*.

В НС есть несколько англицизмов, которые сохранились до наших дней, но поменяли значение, актуальное при вхождении. К ним относится, например, уже разобранный ранее «клуб»; слово «стоп», которое, согласно Янковскому, было морским выражением со значением «перестань тянуть снасть», а сегодня используется повсеместно; слово «ринг», означавшее железное кольцо, а теперь — площадку для бокса; «вокзал» (у Яновского — «ваксал» или «воксгал»), которым называлось помещение или сад для гуляний, а теперь — железнодорожное здание.

Стоит отметить, что Яновский добавил в свой словарь не все англицизмы, которые существовали тогда в русском языке. В «Словаре англицизмов в русском языке» В. М. Аристовой [Аристова] находим англицизмы, взятые автором из других источников, которые появились еще до НС — среди них можно найти некоторые слова, которые в НС отсутствуют. Среди них: *дефект, детерминист, джентльмен, джентри, квакер, конгресс, топ, шхуна, пуниш* и др.

С другой стороны, в НС встречаются такие англицизмы, про которые, казалось, и сам Яновский понимал, что в русский язык они никогда не войдут. Например, слово «лонглоать» (бумажные полотна), пишет он, используют «токмо Англичане в Восточной Индіи на Кромандельскомъ берегу».

Изучение первого отечественного словаря иностранных слов «Нового словотолкователя» Н. Яновского позволяет сделать ряд выводов. Можно с уверенностью сказать, что анализ словаря дает представление не только о самом издании, но и о языковой ситуации в России XVIII — нач. XIX вв. Языковые нормы были на стадии становления, а правила адаптации английской лексики в русском языке никак не были закреплены, т. к. англицизмы всё ещё находились на стадии варваризмов, что подтверждает их крайне редкое присутствие и ограниченная тематика в словаре. Словарей европейских заимствований на тот момент не было, а первый русско-английский

словарь И. Шишукова появился в 1808–1811 гг. Недочеты, которые нам удалось выявить при анализе, объясняются тем, что Яновский был первопроходцем — он стал первым из лексикографов, кто обратил внимание на заимствования из западноевропейских языков, которые бытовали в русском языке. Зафиксировав иноязычные, в частности, английские заимствования в своем словотолкователе, Яновский снабдил их дефинициями, а также способствовал их популяризации.

### **Источники**

*Аристова В. М.* Словарь англизмов в русском языке (XVI–XIX вв.) // Англо-русские языковые контакты (англизмы в русском языке). Ленинград : Изд-во Ленинградского университета, 1978. С. 70–139.

*Даль В. И.* Толковый словарь. URL: <https://gufo.me/dict/dal/пельс> (дата обращения: 20.06.2025).

*Яновский Н. М.* Новый словотолкователь, расположенный по алфавиту : содержащий разные в российском языке встречающиеся иностранные речения и технические термины. СПб. : Тип. Акад. наук, 1803–1806. В 3 ч.

Etymonline. URL: [www.etymonline.com](http://www.etymonline.com) (дата обращения: 20.06.2025).

New Webster Dictionary of the English Language. New York : Macmillan, 1996. 1448 p.

### **Исследования**

*Биржакова Е. Э.* Русская лексикография XVIII века. СПб. : Нестор-История, 2010. 204 с.

*Биржакова Е. Э.* История русской лексикографии. СПб. : Наука, 1988. 610 с.

*Биржакова Е. Э., Войнова Л. А., Кутина Л. Л.* Очерки по исторической лексикологии. Л. : Наука, 1972. 428 с.

*Биржакова Е. Э., Кутина Л. Л.* Словари и словарное дело в России XVIII века. Л. : Наука, 1980. 164 с.

*Лаппо-Данилевский К. Ю.* Яновский Н. М. // Словарь русских писателей XVIII века. Выпуск 3: П — Я. СПб. : Институт русской литературы РАН, 2010. URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=460&ysclid=mcdniyxzav593400521> (дата обращения: 20.06.2025).

*Василевская И. А.* К методологии изучения заимствования. Русская лексикографическая практика XVIII в. М. : Известия АН СССР. Серия литературы и языка, 1967. 164 с.

*Сидорова О. Г.* «Сей язык для русского человека очень труден»: как английский появился в отечественном образовании. СПб. : Алетей, 2022. 189 с.

#### **4.8. Наименования тканей в английском и русском языках: ономасиологический и контрастивный анализ**

В современном мире рекламные имена появляются ежедневно, поскольку ассортимент рынка постоянно расширяется и появляются новые товары. Ввиду большой конкуренции производителям необходимо создавать оригинальные названия для своей продукции с целью привлечения внимания потребителей. Для производителей тканей данная задача является особенно актуальной ввиду стремительного развития текстильной промышленности и возникновения новых видов и типов продукции.

Мотивировка, которой руководствуется номинатор при создании названий для новых товаров (в нашем случае — наименований тканей), представляет большой исследовательский интерес с лингвистической точки зрения. Изучение данного ономастического пласта с позиций ономасиологии — науки, исследующей процесс называния, позволяет не только расширить представление о специфике номинации в целом, но также проанализировать механизмы номинирования в рамках выбранного ономастического класса на современном этапе.

Явления, представленные в данном исследовании, можно отнести к особой области ономасиологии — сфере коммерческой номинации, целью которой является вторичная номинация товара. В настоящей статье будет проведен ономасиологический и контрастивный анализ наименований тканей в английском и русском языках.

Прежде всего обратимся к ключевым терминам, используемым в нашем исследовании: ономастика, оним, прагмоним, мотивировка.

А. В. Суперанская в работе «Общая теория имени собственного» говорит об ономастике в двух значениях: «Во-первых, ономастикой обозначается комплексная наука об именах собственных, а во-вторых — сами имена собственные» [Суперанская, с. 5].

Важное место в ономастике отводится понятию онима. Оним — то же, что и имя собственное. Имя собственное — имя существительное (субстантиват), называющее предмет, лицо или явление как единичное, индивидуальное, безотносительно признаков, служащих для выделения класса предметов.

Наименования тканей, исследуемые в настоящей статье, можно отнести к особому классу онимов — к прагмонимам. С. О. Горяев в работе «Номинативные интенции субъекта ономастической номинации (на материале русских прагмонимов)» [Горяев] относит такой класс имен собственных к периферийным номинативным образованиям с разной степенью онимизации, которые существуют наряду с центральными классами собственных имен (антропонимы и топонимы). Именно данные разряды формируют представление об ономастике как о наиболее динамичной сфере языка.

Поскольку в данной статье мы рассматриваем мотивы, которыми руководствовался номинатор при создании названий, необходим термин «мотивировка». Ономасиологическая мотивированность, или мотивировка — это результат «процесса создания мотивированной формы наименования на основе мотивировочного признака, легшего в основу наименования» [Голев, с. 15].

С. О. Горяев справедливо указывает на то, что на выбор или создание выбора влияют три основных фактора: отобъектный, отсубъектный и отадресатный. В своем исследовании автор останавливается на противопоставлении отобъектных и неотобъектных номинаций (субъект и адресат номинации). Объединение отсубъектного и отадресатного фактора в один объясняется тем, что за ними обоими стоит языковая личность. В нашем исследовании мы опираемся на данную классификацию.

Обратимся к практическому анализу материала. Источником материала для исследования английских наименований тканей послужил сайт британского интернет-магазина Croft Mill, одного из крупнейших магазинов тканей в Великобритании. Материалом



для исследования русских наименований тканей послужили названия, выбранные с сайта интернет-магазина «Мир ткани».

Первым этапом исследования стал отбор материала методом сплошной выборки. Всего нами было выбрано 122 английских наименования, относящихся к четырем разделам сайта: Black Dress Fabric (черные плательные ткани), Dress Fabrics: Superior Plain Crepe (высококачественный однотонный креп), Dress Fabrics: Dress Metallics (плательная ткань металлик), Wool Fabrics: British Wool Cloth (британское шерстяное сукно), и 132 русских наименования из трех категорий: «Креп», «Плательные» и «Трикотаж». Вторым этапом стал анализ данных единиц, их классификация и выявление мотивировочных признаков, лежащих в основе номинации. Анализ осуществлялся с опорой на электронные словари Cambridge Dictionary и Macmillan Dictionary, а также онлайн-словарь англоязычного сленга Urban Dictionary и веб-сайт Freedomfest.

В структурном плане русские наименования были разделены на две категории: простые (короткие словосочетания) и сложные (развернутые словосочетания с дескриптивными элементами). Приведем примеры простых наименований: *плательная «Бурса»*, *трикотаж «Лакоста»*, *велюр стеганный*, *трикотаж «Зимушка»*. Примеры сложных наименований: *трикотаж «Футер» 3-х нитка новогодний*, *трикотаж меланж металлик*. Преобладают развернутые словосочетания (81 из 132), что говорит о стремлении номинатора как можно точнее описать ткань.

Английские названия, в свою очередь, делятся на три категории: односложные (например, *Castanet*, *Maypole*, *Metallica*), словосочетания (*Racing Silk*, *Spanish Eyes*, *Kylie's Pants*) и предложения (*Darkness Becomes You*, *Thou Shalt Go*, *This Parley is Over*, *Some Day I'll Fly Away*), где самой многочисленной является группа словосочетаний (94 из 122). Из этого следует вывод, что британские наименования более разнообразны в структурном плане и включают в себя не только отдельные слова и словосочетания, но и целые предложения.

В обоих языках присутствует группа наименований, включающая в себя географические названия. Приведем подобные примеры названий тканей в британском интернет-магазине: *Ponte Roma* (пятый район Рима), *Schofield* (город в округе Марафон,

штат Висконсин, США), *Mansfield* (старинный город в графстве Ноттингемшир, Англия), *Huddersfield's Best — Thomas* (Хаддерсфилд — город в округе Керклис на западе графства Уэст-Йоркшир в Англии). Подобные названия указывают на связь, которую строит номинатор между тканью и географическим объектом, ассоциативную или фактическую (место происхождения ткани). В структуре русских наименований, содержащих топонимы, были обнаружены 3 города Германии (плательная набивная «Эрланген», трикотаж вязанный «Кобленц», трикотаж полоска вязанный «Саарбрюкен»), 2 города Турции (плательная «Бурса», трикотаж однотонный «Маниса»), 1 город Египта (плательная «Гиза»), 1 город Доминиканской Республики (трикотаж однотонный «Пунта»), 1 город Италии (трикотаж резинка «Торино»), 1 штат США (трикотаж однотонный «Калифорния») и 1 штат Бразилии (плательная «Акри»). Можно предположить, что в русском ономастике данный выбор был сделан в пользу культурного разнообразия, а также благозвучности данных географических наименований. Непосредственной связи географических названий с конкретными тканями обнаружено не было.

В английских наименованиях частотны единицы, содержащие отсылку к реалиям культуры. В частности, они представляют собой названия популярных песен (*What Might Have Been; Some Day I'll Fly Away; Truly, Madly, Deeply; What Goes Around; Hall of the Mountain King*), а также отсылают к фильмам и телевизионным сериалам (*Give Us A Break, Strictly Ballroom, Goldfinger*). Также нами были обнаружены наименования, содержащие имена известных людей: *CoCo, Sienna, Mercury, For The One and Only Kate Moss*.

В русском языке наблюдается тенденция к созданию названий, содержащих женские и мужские имена, имеющие различное происхождение (например, Плательная «Аннушка» — славянское, Крестрейч «Дейзи» — английское). Из этого следует вывод о стремлении номинаторов к глобализации и использованию реалий разных культур.

Следует также отметить, что наименования русских тканей включают в себя заимствования из других языков. Важно отметить, что иноязычные вкрапления используются только для обозначения

названий брендов: например, *трикотаж набивной “Versace”*, *трикотаж «Лакоста»*. Интересно отметить, что в одних случаях используются оригинальные названия на английском в качестве вкраплений (например, *креп набивной “Versace”*, *креп однотонный “Valentino”*, *плательная “MSGM”*, *трикотаж жаккард “LiuJo”*, *трикотаж однотонный “LoroPiana”*), а в других случаях применяется транслитерация (например, *трикотаж «Лакоста»*). Возможно, такой выбор был связан с эстетическим критерием. Название «Лакоста» звучит благозвучно для российского потребителя, тогда как, например, «ЛороПьяна» (“LoroPiana”) — нет.

Среди английских наименований заимствований обнаружено не было. Можно предположить, что при использовании заимствований номинатор стремится сделать наименования интернациональными и понятными для большего спектра потребителей. Английский язык уже является международным, поэтому нет необходимости использовать заимствования.

Теперь рассмотрим данные, представленные в разделах классификации, выделенных на основании мотивировочного признака. В английских классификациях отобъектно мотивированных наименований оказалось больше, чем отсубъектно мотивированных (82 % и 68 % соответственно). В русской классификации, напротив, превалируют отсубъектно мотивированные единицы (56 %). Отсюда можно сделать вывод о том, что для западного рынка создание отобъектно мотивированных названий наиболее естественно с точки зрения номинативного процесса, целью которого является создание языкового объекта, который будет обозначать определенный фрагмент действительности, а для российского рынка представляется более важным вызвать положительные эмоции у потребителя.

Внутри английских отобъектно мотивированных номинаций самым многочисленным является разряд характеризующе-выделительных номинаций (51 % от всех отобъектно мотивированных). Такие единицы представляют собой отдельные лексемы или названия, состоящие из двух лексем. В них отражается стремление субъекта именно номинировать, а не описывать объект: например, *Bodycon Jersey* (обтягивающий трикотаж), *Glitter — Ivory*

(блестящая — слоновая кость). Внутри русских наименований этой же категории наиболее наполненным является разряд «Комплексно-описательные номинации»: например, *трикотаж меланж металл*, *креп однотонный “Valentino”*, *трикотаж однотонный “LoroPiana”*, *трикотаж «Футер» 3-х нитка новогодний*. Это говорит о стремлении русских номинаторов дать максимальное количество информации о ткани, в то время как для английского процесса номинации важнее выделить характерные признаки.

Самым малочисленным разрядом русских отобъектных наименований является разряд «Ассоциативно-сопоставительные номинации»: например, *плательная «Аллюр»*, *трикотаж «Зимушка»*, *трикотаж однотонный «Лофт»*, *трикотаж «Ночка»*, *трикотаж однотонный «Агат»*, *трикотаж «Диско»*, *трикотаж набивной «Палитра»*, *трикотаж набивной «Версаль»*, *трикотаж браш «Энигма»*, *трикотаж с пайетками «Крона»*. Внутри английских отобъектно мотивированных номинаций самым малочисленным является разряд «Реально отождествляющие номинации». Здесь названия основаны на предметной характеристике признака, которая отражается в номинации: например, *Darkness* («темнота»; признак — цвет), *Cloud — Black* («облако»; признак — легкость ткани), *Black Out* («затемнение»; признак — цвет), *Darkness Becomes You* («темнота становится тобой»; признак — цвет). Из данного показателя можно сделать вывод, что при процессе косвенного воплощения мотивировки в английском языке номинатор стремится завуалировать ассоциативную связь, а в русском, напротив, выявить предметную характеристику признака, отражаемого в номинации.

Внутри английских и русских отсубъектно мотивированных названий самым крупным является разряд «Семантически мотивированные номинации». Выбор названий, входящих в данный разряд, обусловлен их лексическим значением.

Английские семантически мотивированные наименования можно разделить на следующие группы в зависимости от идей, которые актуализируются в названии: имена знаменитостей, названия песен и фильмов, а также устойчивые фразы / выражения. Важно отметить, что выявленные наименования содержат в себе культурные реалии разных стран, что свидетельствует о стремлении к глобализации

и нежелании номинатора ограничиваться реалиями только своей культуры.

Приведем примеры названий, содержащих имена знаменитостей: *Mrs. Lilly M.* (скорее всего отсылка к Лилли Мартин Спенсер — одной из самых популярных и тиражируемых американских художниц 19 века), *Sienna* (Сиенна Миллер — британо-американская актриса и фотомodelь), *The Undertaker* (скорее всего, имеется в виду Марк Уильям Кэлвей — рестлер, известный под именем «Гробовщик» (англ. *The Undertaker*)), *CoCo* (Коко Шанель — французская модельер), *Hayworth* (Рита Хейворт — американская киноактриса и танцовщица, одна из наиболее знаменитых звезд Голливуда 1940-х годов), *Marilyn* (Мэрилин Монро — американская киноактриса, певица и модель), *Mercury* (Фредди Меркьюри — британский певец парсийского происхождения, автор песен, вокалист рок-группы “Queen”), *Lady Heather* (скорее всего отсылка к Хизер Кесслер, также известной как Леди Хизер, которая является вымышленным персонажем криминальной драмы CBS CSI «Расследование места преступления»). Наименования, отсылающие к названиям популярных песен: *What Might Have Been* (песня американской кантри-группы “Little Texas”), *Some Day I'll Fly Away* (скорее всего отсылка к популярной песне американской джазовой исполнительницы Рэнди Кроуфорд *One Day I'll Fly Away*), *Truly Madly Deeply* (песня австралийского поп-дуэта “Savage Garden” или британской группы “One Direction”), *What Goes Around...* (известная песня американского исполнителя Джастина Тимберлейка), *Hall of the Mountain King* («В пещере горного короля» — композиция из сюиты норвежского композитора Эдварда Грига по мотивам пьесы Генрика Ибсена «Пер Гюнт»). Наименования тканей, представляющие собой названия фильмов: *Give Us A Break* (британский комедийный сериал «Дайте нам перерыв»), *Strictly Ballroom* — (*Gold*) (австралийская романтическая комедия режиссера База Лурмана «Строго по правилам» 1992 года), *Goldfinger* (*Silver Lame, Lame*) («Голдфингер» — третий фильм из цикла о британском суперагенте Джеймсе Бонде). Названия, в основе которых лежат устойчивые выражения и фразы: *Once Upon A Time* («однажды», чаще всего используется в начале сказок), *Thou Shalt Go* («ты должен идти», скорее всего, отсылка к Библии),

*Legs 11* (фраза используется во время игры в казино, а также при описании красивых женских ног), *Looking Forward to Going Back* («с нетерпением жду возвращения» — устойчивое выражение), *This Parley is Over* («переговоры окончены»), *(Double Crepe) — Drat Drat* ((двойной креп) — «черт, черт» (*drat* — сленговое выражение, которое используется в качестве «мягкого» ругательства)).

Среди семантически мотивированных русских наименований тканей преобладают названия, содержащие имена — как женские, так и мужские. Следует отметить, что номинаторы используют благозвучные имена из разных культур, стремясь вызвать положительные ассоциации у потребителя. Самыми многочисленными при этом оказались имена, имеющие латинское происхождение (8 женских имен и 5 мужских). Можно предположить, что они, по мнению номинатора, являются наиболее благозвучными и подходящими для номинации тканей.

Женские имена, являющиеся элементами названий, имеют латинское (8), римское (1), еврейское (4), славянское (2), уэльское (2), английское (4), франко-испанское (2), испанское (1), древнегерманское (1), греческое (3), мусульманское (2) и скандинавское (1) происхождения. Приведем некоторые примеры: латинские имена (*креп стрейч набивной «Диана»*, *креп стрейч набивной «Виола»*, *креп костюмный «Виктория»*, *плательная костюмная «Тори»*, *трикотаж с пайетками «Ундина»*, *трикотаж «Паола»*, *трикотаж набивной «Марита»*, *трикотаж набивной с люрексом «Альма»*), римские (*креп стрейч «Минерва»*), еврейские (*креп стрейч «Ева»*, *трикотаж фукро «Эбигель»*, *трикотаж набивной «Илана»*, *трикотаж «Ариэль»*), славянские (*плательная «Аннушка»*, *трикотаж меланж «Дарина»*), валлийские (*трикотаж кружево «Гвенет»*, *лайкра набивная «Элис»*), английские (*креп стрейч «Дейзи»*, *креп костюмный «Ванесса»*, *трикотаж набивной «Джессс»*, *трикотаж набивной «Джесссика»*), франко-испанские (*плательная «Дори»*, *трикотаж «Арлетт»*), испанские (*плательная «Нейра»*), древнегерманские (*трикотаж набивной «Амалия»*), греческие (*плательная «Пенелопа»*, *трикотаж меланж «Катрин»*, *трикотаж вязанный «Арина»*), мусульманские (*трикотаж меланж «Рокси»*, *трикотаж*

однотонный «Сати»), скандинавские (плательная однотонная «Хельга»).

Мужские имена, являющиеся элементами названий, имеют латинское (5), германское (3), франко-испанское (2), испанское (4), скандинавское (2), греческое (1), итальянское (3), еврейское (2) и английское (1) происхождения. Приведем примеры: латинские имена (плательная жаккард «Мартино», плательная «Камилло», трикотаж с люрексом «Арабикус», трикотаж однотонный «Морис», трикотаж однотонный «Амадеус»), германские (плательная набивная «Хельмут», трикотаж меланж «Марвин», трикотаж меланж «Рудольф»), франко-испанские (плательная «Пьетро», плательная «Луи»), испанские (плательная с вышивкой «Дарио», плательная «Гаспар», плательная «Мэрино», трикотаж набивной «Вито»), скандинавские (трикотаж меланж «Локки», трикотаж меланж «Сольвейг»), греческие (трикотаж полоска «Гелиос»), итальянские (трикотаж набивной «Жермано», трикотаж букле «Фирмино», трикотаж «Савио»), еврейские (трикотаж жаккард «Дениал», трикотаж футер «Илай»), английские (трикотаж фукуро «Микки»).

Единственная фамилия в нашем корпусе, являющаяся элементом названия — Сакко (плательная «Сакко»). Она имеет итальянское происхождение.

Самым малочисленным разрядом английских наименований является разряд «Фонетически мотивированные номинации» (9 %), например, *Swirly Wirly, Zsa Zsa*.

В русской классификации самыми малочисленными оказались разряды «Названия, указывающие на потенциального адресата» (4 %): например, *трикотаж браш «Леди», трикотаж «Леди плюс*», и «Рекламно-оценочные номинации» (4 %): например, *плательная «Гармония», трикотаж металлик «Каприз», трикотаж «Люкс»*.

Итак, сравнивая данные анализа наименований двух языков, можно сделать следующие заключения. Для английской номинативной традиции обоснованием появления наименования является, по большей части, объект номинации, по отношению к которому название должно быть в той или иной степени адекватно. Стоит, однако, отметить, что английские наименования более разнообразны



и делятся на большее количество разрядов. Группа семантически мотивированных номинаций имеет большую значимость в английской классификации, и представленные в ней наименования не имеют признаков объекта номинации (ткани).

Для русской номинативной традиции, напротив, более важную роль играет фактор адресата. Номинатор стремится «зацепить» его внимание, используя менее традиционные названия. Группа семантически мотивированных номинаций, как и в английской классификации, является очень важной и многочисленной, при этом превалирует использование женских и мужских имен. Возможно, названия, имеющие в своем составе имена, вызывают положительные эмоции у российского потребителя и привлекают его.

### **Источники**

Мир ткани. URL: <http://mir-tkani.ru> (дата обращения: 20.07.2024).

Croft Mill. URL: <https://www.croftmill.co.uk> (дата обращения: 20.07.2024).

### **Исследования**

*Голев Н. Д.* Ономасиология как наука о номинации // Русское слово в языке и речи. Кемерово, 1977. Вып. 2. С. 13–23.

*Горяев С. О.* Номинативные интенции субъекта ономастической номинации (на материале русских прагмонимов) : дис. канд. филолог. наук. Екатеринбург, 1999. 432 с.

*Суперанская А. В.* Общая теория имени собственного. М. : Наука, 1973. 366 с.

## **4.9. Дом как объект номинации в британской лингвокультуре**

Традиция давать названия британским домам уходит корнями в глубь веков и берет свое начало со времен норманнского завоевания Англии. В средние века название дома указывало на личность человека и его родословную — возможно, со ссылкой на фамилию, близлежащую достопримечательность или местного героя. Это могло быть описательное название (*The White House*), название,



указывающее на особенности местности (*Holly Cottage*), название, увековечивающее имя владельца (*Jenkins Manor*). Со временем такая система наименования домов стала более распространенной и по-прежнему популярна в современной Великобритании.

Названия домов в Великобритании представляют богатый материал для исследования с позиций ономастики. Ономастика — раздел языкознания, изучающий собственные имена, историю их возникновения, мотивы номинации, их становление в каком-либо классе онимов, территориальное распространение [Доржиева, с. 51].

В ономастической терминологии наименования домов и жилых помещений относят к *ойкодомонимам*. Ойкодомонимы — имена собственные зданий (греч. *oikos* — «жилище, обиталище» + *онима* — «имя, название, в том числе созданное человеком»). К ним можно отнести названия жилых домов, жилых комплексов, больниц и других зданий и строений.

Как отмечают П. Томасик и С. О. Горяев, ойкодомоним прочно вошел в обиход русской ономастики [Томасик, Горяев, с. 141]. В 1978 г. Н. В. Подольская ввела этот термин в словарь ономастической терминологии и тогда включила его в число футуронимов, т. е. терминов, «еще не употребляющихся в научной литературе, но появление которых можно спрогнозировать» [Подольская, с. 45]. В настоящее время он широко используется ономатологами (из недавних работ см., например, [Климкина]) и даже появляется в учебных изданиях [Мадиева, Супрун, с. 18].

Исследование ойкодомонимов подразумевает анализ этих названий на двух уровнях — языковом и культурном. Такой подход требует учета не только лингвистических, но и экстралингвистических аспектов. Пространство ойкодомонимов, будучи частью экстралингвистического знания, содержит в том числе информацию о языке, культуре и традициях народа в те или иные исторические периоды.

Русскоязычных работ, посвященных названиям домов или жилых комплексов, относительно мало. Можно отметить статьи, посвященные анализу ойкодомонимов российских городов с точки зрения мотивации: это, например, работы С. О. Горяева, О. В. Врублевской, Т. В. Шмелевой.

Англоязычных работ, посвященных названиям отдельных зданий, в частности, жилых домов, также весьма немного. Отсутствует и специальный термин для обозначения таких имен. Как правило, в англоязычной научной литературе используются понятия *house names* или *names of dwellings*. Представим краткий обзор зарубежных статей и глав в монографиях, посвященных названиям домов — в частности, домов в Великобритании.

Названиям британских домов посвящен раздел “Place names” в монографии известного британского филолога Д. Кристала “A Little Book of Language” [Crystal, p. 172–174]. Д. Кристал приводит список 20 самых популярных названий жилых домов в Великобритании:

- |                         |                      |
|-------------------------|----------------------|
| 1. The Cottage          | 11. The Barn         |
| 2. Rose Cottage         | 12. The Old Rectory  |
| 3. The Bungalow         | 13. Hillside         |
| 4. The Coach House      | 14. Hillcrest        |
| 5. Orchard House        | 15. The Croft        |
| 6. The Lodge            | 16. The Old Vicarage |
| 7. Woodlands            | 17. Sunnyside        |
| 8. The Old School House | 18. Orchard Cottage  |
| 9. Ivy Cottage          | 19. Yew Tree Cottage |
| 10. The Willows         | 20. The Laurels      |

Как видно из приведенного списка, доминируют примеры названий, отсылающих к природным реалиям — как правило, названиям деревьев и растений (например, *Rose Cottage*, *Orchard House*, *Yew Tree Cottage*, *The Willows*, *Ivy Cottage*). Вероятно, появление таких имен мотивировано местонахождением дома вблизи парка, холма и проч.

Как отмечает Д. Кристал, название также может быть мотивировано функцией, которую выполнял дом в прошлом (например, *The Old School House*, который, очевидно, раньше был школой, *The Barn*, использовавшийся как амбар, — строение для хранения припасов), или родом занятия его владельца (*The Mill House* — «дом мельника»).

В целом наименования отсылают нас к образу традиционной английской сельской местности, формируют представление о доме, находящемся вдали от шума и суеты городской жизни, таким образом

отражая ценности британской культуры. Например, название *Nook* создает впечатление маленького уютного дома, спрятанного вдали от шума и суеты мира.

Приведем примеры других часто используемых номинативных моделей, которые приводит Д. Кристал:

1. Названия, демонстрирующие связь с представителями животного мира: *Badger Cottage* («барсук», *Magpies* («сороки»), *Robin's Nest* («гнездо малиновки»).

2. Названия, указывающие на популярные места отдыха: *Windermere* — озеро в Англии, которое воспевали поэты-романтики, *Costa Brava* — излюбленное место отдыха британцев в Испании, *Naples* — Неаполь, город в Италии.

3. Названия, содержащие отсылки к произведениям художественной литературы: *Rivendell* — убежище в книге Дж. Р. Р. Толкина, *Bleak House* — отсылка к роману Ч. Диккенса. Примечательно, что в Стрэтфорде названия гостевых домов часто отсылают к пьесам У. Шекспира (например, *Twelfth Night* — «Двенадцатая ночь»). В таких именах реализуется не только меморативная, но и рекламная функция, нацеленная на привлечение туристов.

4. Использование различных приемов лингвокреативности, в частности, искаженного написания слов: *Faerie Glen*, *Kosy Korner*, *Dunroamin* (“done with roaming”).

5. Названия, имеющие привязку к личности номинатора или номинаторов — владельцев дома: *Mikelynn*, *Billion* (Bill + Marion), *The Eddies* (от фамилии семьи владельцев Edwards).

6. Использование иноязычных вкраплений: *Casa Nostra* (исп. «наш дом»), *Mon Repos* (фр. «мой отдых»), *Wahroonga* (на языке австралийских аборигенов означает «наш дом»).

7. Категория названий со скрытой мотивировкой: *The Chimes* — дом семьи по фамилии Bell, *Spooks* — дом, расположенный рядом с кладбищем.

В Оксфордской коллективной монографии по ономастике “The Oxford Handbook of Names and Naming” названиям домов посвящена отдельная глава ономатолога Адриана Купмана, которая носит название “Names of dwellings” («Имена жилищ») [Koopman, p. 639].

В главе приводится классификация А. Купмана по основной функции наименований:

1. Наименования, мотивированные формальными признаками дома (в том числе его топографическими характеристиками): *The Cottage, The Pines, Windy Gap, Seaview*.

2. Названия, указывающие на расположение дома на улице: *Gross House* (дом № 144 на улице), в том числе названия, содержащие искаженное написание номера дома (*Nyneteign, Thir-T-Nyne, Numbawun, Tootoothree*). Кроме того, в XXI веке в Великобритании стали популярны названия, включающие номер дома и название улицы: *183 on Main*.

3. Еще один любопытный пример — названия новых домов, построенных в ряду уже пронумерованных зданий. Как правило, такие дома, помимо цифры получают буквенное обозначение А и В. Примером может служить жилой дом, пронумерованный 2b и названный владельцами *Ornot* (отсылка к шекспировскому “to be or not to be”).

4. Названия, мотивация которых вызвана личными воспоминаниями номинатора, отсылкой к значимым для него местам и событиям (например, такие названия могут содержать указание на место рождения номинатора или место, где он однажды провел прекрасный отпуск).

5. Названия, выражающие отношение номинатора к дому как к месту отдыха: *Dunromin* (“done with roaming”).

6. Названия, содержащие своеобразную «ономастическую шутку» и демонстрирующие лингвокреативные способности номинатора: *Emahroo* (<“oor hame”). Очевидно, такие названия призваны привлечь внимание прохожего.

7. Названия, несущие некое «послание» окружающему миру, выражающие взгляды его владельца.

8. Наименования, указывающие на владельца дома.

В главе приводится еще одна семантическая классификация британских названий Лесли Алана Данклинга, который подразделяет английские названия домов на следующие пять категорий (цит. по [Коорман, р. 641]):

1. Названия, образованные путем переноса (Transferred names) от различных топонимов, названий гостиниц, улиц, кораблей, пабов и т. д. Л. А. Данклинг называет их «лингвистическими сувенирами». Ученый отмечает, что иногда они выбираются потому, что звучат привлекательно сами по себе, но их основная функция — меморативная. Так, например, название *Ein Gedi* семьи Френцелей принадлежит к этой категории.

2. Описательные названия (Descriptive names): наиболее распространенная модель названия дома. Такие названия могут описывать сам дом (например, *Five Gables, Crazy Chimneys, The Thatch*), его местоположение (*Hilltop, High Corner, Bayview, Harbour Winds*), фауну, связанную с домом (*The Sparrows, Kestrel Grange, Beaver's Holt*), и очень часто — преобладающую растительность (*The Laurels, Acacia Villa, Baytree Cottage, Rosemead*).

3. Составные названия (Blended names), содержащие компоненты имени его владельцев: простые комбинации, такие как *Alaneileen, Dorsyd* (Doris и Sydney), и *Rosedene* (Rose и Denise); анаграммы, как в *Ferndean* (Fred и Anne); добавление элементов -field и -ville к антропониму, например, *Bryanville, Smithfield*.

4. Заимствованные названия (Foreign names): Л. А. Данклинг приводит примеры названий, взятых из валлийского, шотландского, австралийских аборигенных языков, французского и испанского. Примеры включают *Ty Newydd* (валлийский: «новый дом»), *Wahgoonga* (австралийский: «наш дом»), *Dulce Domum, Nil Desperandum, Bienvenu, Chez Nous, Pied-A-Terre, Sans Souci*.

5. Другие названия (Other names): примеры Л. А. Данклинга в этой разнообразной категории охватывают очень широкий диапазон названий. Один известный тип — это *Dunromin* (“done with roaming”), когда владельцы дома видят свое новое жилище как место отдыха после многих лет труда. К подобному типу также относится *Dunmovin*. Часто упоминается в названиях стоимость дома: *Costalotta, Costa Pyle*. Интересны примеры переименования домов. Так, например, при переезде в дом с уже существующим названием новый владелец может дать новое, отражающее окончание выплаты ипотеки и его трудное финансовое положение после покупки дома (*Millstone* → *Milestone, Stonybrook* → *Stonybroke*).

Отметим работы британского лингвиста из Кембриджского университета Лоры Райт, которая изучала названия домов в Великобритании в исторической перспективе и выявила устойчивые закономерности, согласно которым здания получали название в те или иные исторические периоды — например, по имени владельца, роду его деятельности или внешнему облику строения. В XIV веке начали появляться названия, включающие геральдические символы (*Le Swan, La Cardinaleshat*), широко используемые впоследствии для обозначения заведений: пабов и магазинов [Wright]. Эти названия часто носили метафорический характер, обозначая предметы быта — корзины, бочки, горшки.

Во второй половине XIX века в связи с развитием железнодорожного транспорта стали появляться новые тенденции номинирования зданий. Новая железная дорога привела к массовой застройке пригорода Лондона, где возник новый тип населения — средний класс, желавший иметь собственное жилье и возможность давать дому имя по своему усмотрению. Появились группы названий домов: оттопонимические названия (например, *Clovelly Cottage*); названия с романтизированными сельскохозяйственными мотивами (*Orchard House*); названия, содержащие исторические аллюзии (*Trafalgar House, Ivanhoe*); аристократические ассоциации (*Grosvenor Lodge*); патриотическую тематику. Жители новых викторианских пригородов ввели в моду новую категорию наименований, которую Лора Райт назвала «выбирай и смешивай» (*pick and mix*) в честь кондитерского магазина Woolworth, в котором англичане выбирали самые вкусные сладости и складывали их в пакет или контейнер. Примерами могут служить названия *Ferncroft, Elmdene* и *Roselea*, которые звучат как традиционные названия английских деревень, но составлены из названий растений и географических объектов.

Исследование Лоры Райт показывает, что исторически сложившиеся названия домов отражают социальные процессы, культурные предпочтения и развитие инфраструктуры Великобритании. Сохранение старых традиций наименования домов свидетельствует о глубоком влиянии прошлого на современное восприятие жилища и места проживания, представляя важную часть британского культурного наследия.

Таким образом, проведенное исследование позволяет заключить, что названия домов выполняют не только номинативную, дифференцирующую, идентифицирующую, меморативную и часто рекламную функции, но несут информацию о регионе, природных особенностях определенной местности, представление о народе-имядателе, отражая особенности его духовной и материальной культуры.

## **Исследования**

*Доржиева Г. С., Щербакова А. А.* Ономасиология vs ономастика: проблемы номинации : учебное пособие. Улан-Удэ : Изд-во Бурятского гос. ун-та, 2019. 196 с.

*Климкина О. И.* Дом как объект именования в турецком городском ономастиконе: структурно-семантический анализ ойкодомонимов Стамбула // Вопросы ономастики. 2020. Т. 17, № 1. С. 150–167.

*Мадиева Г. Б., Сунрун В. И.* Теория и практика ономастики : учеб. пособие. Алматы ; Волгоград : Казак университеті : Перемена, 2015. 195 с.

*Подольская Н. В.* Словарь русской ономастической терминологии. М., 1978. 200 с.

*Томасик П., Горяев С. О.* Ойкодомонимы болгарского города Русе // Вопросы ономастики. 2021. Т. 18, № 1. С. 140–158.

*Crystal D.* A Little Book of Language. Sydney : Univ. of New South Wales Press, 2010. P. 172–174.

*Koopman A.* Names of Dwellings // The Oxford Handbook of Names and Naming / ed. by C. Hough, D. Izdebska. Oxford : Oxford Univ. Press, 2016. P. 636–644.

*Wright L.* How House Names Tell the Story of Centuries of Social Change in Britain. URL: <https://www.thebritishacademy.ac.uk/blog/how-house-names-tell-story-centuries-social-change-britain/> (дата обращения: 22.03.2025).

## Раздел 5

# СТРАТЕГИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА: РОССИЯ — ЗАПАД, РОССИЯ — ВОСТОК

### 5.1. Особенности художественного перевода аллюзивных антропонимов на русский язык (на материале романа D. Tartt «The Secret History» / Д. Тартт «Тайная история»)

В данной работе анализируются особенности перевода аллюзивных антропонимов на русский язык в художественном тексте. Подобный анализ позволит выявить наиболее распространенные способы перевода аллюзивных имен на русский язык и определить случаи и причины опущения имени в переводе. Сопоставительный анализ позволит выявить средства и приемы перевода аллюзивных антропонимов, встречающиеся в переводческой практике. Наличие потерь смысла, лингвокогнитивных потерь при опущении имен в переводе будет рассмотрено с помощью теории концептуальной интеграции [Fauconnier, Turner 1998, 2008].

Термин «перевод» используется в данной работе как результат передачи сообщения на исходном языке (ИС) на другой — переводящий язык (ПЯ), т. е. имеется в виду текст на русском языке.

Мы рассматриваем художественный перевод, имеющий свою специфику. Как отмечает А. В. Федоров, художественный текст отличается от других видов переводимого материала образностью, смысловой емкостью, национальной окраской содержания и формы, тесной связью с исторической обстановкой времени написания текста, индивидуальной манерой автора, проявляющейся в специфическом наборе образных средств, использовании определенных типов предложения и других синтаксических особенностей, в разнообразном сочетании речевых стилей [Федоров, с. 334–398]. В связи



с рассмотрением вопроса о переводе художественного текста требует уточнения понятие полноценного (адекватного) перевода<sup>33</sup>.

Согласно теории В. Н. Комиссарова, адекватный перевод должен предусматривать правильную, точную и полную передачу формы и содержания оригинала, отвечать требованию безупречной правильности переводящего языка, а также, помимо указанных требований, отвечать поставленной прагматической задаче. Эквивалентный перевод воспроизводит содержание оригинала на одном из уровней эквивалентности [Комиссаров, с. 152].

А. В. Федоров предлагает ввести еще два компонента полноценного перевода: соответствие подлиннику по функции и оправданность выбора средств в переводе [Федоров, с. 171].

При переводе аллюзивных имен следует руководствоваться необходимостью передачи плана содержания и выражения слова, наличием эквивалента в русском языке или равноценной замены при его отсутствии, а также функциональной нагрузкой аллюзивного антропонима как стилистического приема и единицы, несущей большое количество ассоциативной информации. На основе этих данных осуществляется соответствующий тип преобразований: перестановка, замена, добавление, опущение [Бархударов].

Перевод аллюзивных антропонимов связан с рядом трудностей. Долгое время аллюзивные имена в теории перевода не подвергались специальному изучению [Виноградов, с. 150]. Вероятно, это вызвано тем, что проблема распознавания аллюзий недостаточно разработана на материале одного языка. При переводе аллюзивных имен переводчику следует учитывать как характер самой аллюзии, так и известность ее источника для русского читателя [Комиссаров, Рецкер, Тархов, с. 167]. Аллюзивные антропонимы переводятся при помощи аллюзивных имен, если их источник известен русскому читателю и в ПЯ есть соответствующие эквиваленты; общепринятым

---

<sup>33</sup> Термин «адекватный перевод» принадлежит Л. С. Бархударову (см. *Бархударов Л. С. Язык и перевод: Вопросы общей и частной теории перевода. М. : Международные отношения, 1975. 240 с.*). Термин «полноценный перевод» был предложен А. В. Федоровым (см. *Федоров А. В. Основы Общей теории перевода (лингвистические проблемы). СПб. : Филол. факультет СПбГУ; М. : Издательский дом «ФИЛОЛОГИЯ ТРИ», 2002. 416 с.*)

образным выражением или описательно, если в ПЯ нет эквивалентов или источник отсылки неизвестен [Комиссаров, Рецкер, Тархов, с. 170]. Далее, касаясь вопроса перевода цитат, авторы указывают еще один вариант перевода, который может быть применен, на наш взгляд, при переводе аллюзивных антропонимов: оставить цитату нераскрытой, вставить в текст указание на автора или дать полную ссылку на автора в подстрочном примечании.

С точки зрения Д. И. Ермоловича, существуют приемы передачи имен собственных, такие как: 1) прямой перенос имени в исходной форме в текст перевода; 2) ономастическое соответствие; 3) комментирующий перевод; 4) уточняющий перевод; 5) описательный перевод; 6) преобразующий перевод [Ермолович, с. 35–36]. Другими словами, аллюзивный антропоним переводится при помощи транслитерации с использованием известного эквивалента или близкого соответствия, с использованием комментария, поясняющих слов, описательно либо при помощи антропонима, отличного от того, который используется в тексте на ИЯ. Позднее Д. И. Ермолович разработал более детальную классификацию ономастических соответствий, основанную на антиномиях перевода и ограничителях универсального подхода к передаче имени собственного [Ермолович]. Принцип соответствия предполагает выбор главного критерия при формировании соответствий [Ермолович 2005, с. 115]. Среди принципов ономастических соответствий были выделены **формально-ориентированные принципы**, включающие аллофоническую, фонематическую и практическую транскрипцию, метод прямого графического переноса, транслитерацию; **системно-ориентированные принципы**, включающие метод эвфонической передачи, метод ограничения вариативности имени собственного, семантической экспликации, морфограмматической модификации, гибридный метод; принцип использования ресурсов принимающего языка, включающий методы онимической замены и транспозиции; принцип следования исторической традиции, включающий метод использования традиционного именования; **содержательно-ориентированные принципы**, включающие метод деонимизации, метод семантической экспликации и онимической замены, метод калькирования [Там же, с. 139–167].

С целью получения более детальной информации о способах перевода аллюзивных антропонимов рассмотрим особенности данных знаков. С нашей точки зрения, аллюзивные антропонимы имеют следующие особенности: 1) смысловая емкость и многоплановость вследствие апелляции к национальным или общечеловеческим стереотипам и культуре; 2) метафоричность, образность; 3) наличие структуры значения, состоящей из номинативного, денотативного и коннотативного компонентов, связь с культурно-исторической информацией.

С целью анализа особенностей перевода аллюзивных антропонимов на русский язык в художественном тексте мы отобрали методом сплошной выборки 63 аллюзивных антропонима из текста романа D. Tarrt “The Secret History” / Д. Тарт «Тайная история». Мы выяснили, что основными тенденциями выбора принципов при переводе являются следующие:

1. При переводе аллюзивных антропонимов, как правило, реализуется совокупность принципов: например, формально-ориентированных и системно-ориентированных.

2. Поскольку большинство аллюзивных имен известны в рамках межкультурной коммуникации, в культурно-историческом аспекте, то их большая часть имеет традиционные эквиваленты в переводящем языке, например, Sir Walter Scott — Вальтер Скотт, Holmes — Холмс, Dr Watson — доктор Ватсон и другие.

3. В некоторых случаях переводчик прибегает к опущению имени при переводе либо описательному переводу.

4. В некоторых случаях требуется морфограмматическая модификация аллюзивных антропонимов при переводе в связи с аналитическими и флективными особенностями грамматического строя английского и русского языков.

Приведем результаты анализа ономастических соответствий в рассматриваемом романе. Выделены следующие тенденции при выборе метода перевода аллюзивного антропонима на русский язык:

1. Формально-ориентированные принципы соответствия в комбинации с системно-ориентированными принципами. Ориентация на транскрипционное соответствие и следование исторической традиции — использование метода традиционного именования.

К данной группе могут быть отнесены такие имена, как Milton / Мильтон, Voltaire / Вольтер, Pliny (2 times) / Плиний, Tifernum / Тифернум, “Perry Mason” / «Перри Мейсон», the Borgias (2 times) / Борджиа, the Medicis / Медичи, Sylvia Plath / Сильвия Плат, Dr Mengele / Доктор Менгеле, Borges / Борхес, Martin Borman / Мартин Борман, Osbert Sitwell / Осберт Ситуэлл, Othello / Отелло, Giotto / Джотто, Audrey Hepburn / Одри Хепберн, Zsa Zsa Gabor / Жа Жа Габор, Mary Tyler Moore / Мэри Тейлор Мур, а là Arthur Rimbaud / а-ля Артюр Рембо, a regular Teddy Roosevelt / настоящий Тедди Рузвельт.

Примеры использования транслитерирования в традиционном именовании: Falstaff / Фальстаф, Mrs Gamp / миссис Гамп, Tom Eliot / Том Элиот, Jackson Pollock / Джексон Поллок, Oliver Douglas / Оливер Дуглас, Cyril Connolly / Сирил Конноли, Wendy (and the Lost Boys) / Венди, Dr Watson / Доктор Ватсон, Dante (3 times) / Данте, Pliny / Плиний, Ray Millard / Рей Миллард, Tolstoy / Толстой.

У ряда традиционных имен наблюдается морфограмматическая модификация на основе транскрипции или транслитерации: Homer / Гомер, Comus / Комо, Ahab / Ахав, Getrude Stein / Гертруда Стайн. В ряде случаев граница между транскрипцией и транслитерацией является размытой.

2. Системно-ориентированные принципы ономастических соответствий с использованием метода морфограмматической модификации. Данные модификации вызваны несоответствием грамматических систем английского и русского языков. К таким аллюзивным именам относятся следующие: **Holmes-like deduction** [Tartt, p. 92] — «образчик дедукции в духе **Шерлока Холмса**» [Тартт, с. 98], а **Dantesque mass of bodies** [Tartt, p. 80] — «кроме **Дантова** сплетения тел» [Тартт 2015: 88]; with morbid **Poe-like fancies** [Tartt, p. 132] — «меня охватывали **болезненные видения в духе Эдгара По**» [Тартт, с. 137]; ‘all these **Dostoyevsky sorts of ideas**’ [Tartt, p. 349] — «И где ты только набрался этой **достоевщины?**» [Тартт, с. 338]; **Chaplinesque surprise** [Tartt, p. 392] — «с **чаплинским** выражением простодушного изумления» [Тартт, с. 381]; had stood calm **as a Madonna** and watched Bunny die [Tartt, p. 402] — «стояла, спокойная, как **мадонна**, и смотрела на агонию

Банни» [Тартт, с. 391]; ‘Kind of a **Jean Cocteau touch**, isn’t it?’ [Tartt, p. 376] — «**Кадр, достойный Кокто**, не находишь?» [Тартт, с. 364]. Данные примеры иллюстрируют морфограмматические модификации, которым подвергаются традиционные соответствия в русском языке.

3. Формально-ориентированные принципы соответствия в комбинации с содержательно-ориентированными принципами. Актуализируется метод семантической экспликации, комментирующий перевод сочетается с использованием традиционного именования: Butch Cassidy / Бутч Кэссиди, Sarah Murphy / Сара Мерфи, Harold Acton / Гарольд Эктон, Charles Laughton / Чарльз Лоутон. К имени Butch Cassidy / Бутч Кэссиди приводится следующий комментарий переводчика: «Бутч Кэссиди (настоящее имя Роберт Лерой Паркер, 1866–?) — легендарный американский бандит, главарь шайки, грабившей банки и поезда» [Тартт, с. 165]. Имя Чарльз Лоутон сопровождается следующим комментарием: «Чарльз Лоутон (1899–1962) — английский актер, с 1940 г. жил в США» [Там же, с. 266]. Имя Гарольд Эктон сопровождается объяснением: «Гарольд Эктон (1904–1994) — англо-итальянский писатель, ученый и знаток искусств» [Там же]. Имена Сары и Джеральда Мерфи используются со следующим комментарием: «Сара (1883–1975) и Джеральд (1888–1964) Мерфи — состоятельные американские экспатрианты. Переехав в начале века во Францию, в 20–30-х гг. они стали центром широкого артистического круга — среди их друзей и гостей были Фицджеральд, Хемингуэй, Дон Пассос, Пикассо, Стравинский и многие другие писатели, художники и музыканты» [Там же].

4. Формально-ориентированные принципы соответствия в комбинации с содержательно-ориентированными принципами. Актуализируется метод семантической экспликации, уточняющий перевод сочетается с использованием традиционного именования: Cuchulain / Кухулин, Brian Boru / Бриан Бору, Palinurus / Палинур, Mary Poppins / Мэри Поппинс. Например, рассмотрим отрывок, в котором используется имя Cuchulain: “Jud and Frank were there, Jud with a cardboard crown from Burger King on his head. This crown was oddly flattering to him. Head thrown back and howling with laughter, brandishing a tremendous mug of beer, he looked like **Cuchulain, Brian**

**Boru**, some mythic Irish king. Cloke Rayburn was shooting pool in the back room. Just outside his line of vision, I watched him chalk the cue, unsmiling, and bend over the table so his hair fell in his face” [Tartt, p. 20]. — «Я увидел Джада и Фрэнка — Джад красовался в картонной короне с эмблемой “Бургер-кинга”. Как ни странно, этот убор был ему к лицу. С запрокинутой в диком хохоте головой, с огромной кружкой пива в руках, он походил на *какого-то мифического ирландского героя* — **Кухулина** или, может быть, **Бриана Бору**» [Тартт, с. 320]. Курсивом выделены слова, которые использует переводчик для уточнения значения аллюзивного антропонима в данном контексте.

Следующий пример также иллюстрирует использование метода уточняющего перевода: “People straggled to their cars, dresses billowing, holding hats to head. A few paces in front of me Camilla struggled on tiptoe to pull down her umbrella, which dragged her along in little skipping steps — **Mary Poppins** in her black funeral dress. I stepped up to help her, but before I got there the umbrella blew inside out. For a moment it had a horrible life of its own, squawking and flapping its spines like a pterodactyl; with a sudden sharp cry she let it go and immediately it sailed ten feet in the air, somersaulting once or twice before it caught in the high branches of an ash tree” [Tartt, p. 468]. — «Вывалившая из церкви толпа потянулась к машинам. Женщины оправляли трепещущие черные подолы, придерживали готовые слететь шляпы. Я заметил Камиллу — сопротивляясь ветру, она семенила на цыпочках и пыталась закрыть тянувший ее зонт. “**Мэри Поппинс**, *ошибка на взлете*”, — подумалось мне. Я поспешил ей на помощь, но тут зонтик вывернуло. На секунду он словно бы превратился в какое-то жуткое существо, птеродактиля, оглушительно хлопающего перепончатыми крыльями. Вскрикнув, Камилла выпустила его из рук. Взрыв в воздух метра на три, зонтик пару раз перевернулся и запутался в ветвях старого ясеня» [Тартт, с. 453]. Фраза «ошибка на взлете» позволяет уточнить значение аллюзивного имени в данном контексте, где не совсем ясно, что имеет в виду автор, уподобляя Камиллу образу Мэри Поппинс. Принимая во внимание тот факт, что ветер вырвал из ее рук зонтик, она

действительно оказалась в растерянности, как известная британская няня, для которой он служил основным средством передвижения.

5. Содержательно-ориентированные принципы. Используются методы деонимизации, описательного перевода. В рассматриваемом романе встретилось два примера деонимизации: «A thick fog lay in the valley below, a smothering cauldron of white from which only the treetops protruded, stark and **Dantesque**» [Tartt, p. 380]. — «Внизу стоял густой туман, и долина была похожа на огромный дымящийся котел, из которого, **как головы грешников**, торчали макушки деревьев» [Тартт, с. 368]. Во втором примере описательно переводится именной атрибут Pyrric: “Already I knew that the four of us could under no circumstances go back to school as usual in the spring — though look at us now — and that we’d have to devise a plan, probably a rather **Pyrrhic** and unsatisfactory one. But I needed time, and a few weeks’ grace period in the States if I was to do anything of the sort” [Tartt, p. 217]. — «Я понимал, что бросать его в Риме одного опасно, но ситуация с каждым днем ухудшалась, и в конце концов стало ясно, что мое дальнейшее там пребывание нисколько не поможет решить проблему. Было уже понятно, что у нас четверых нет никакого шанса, как обычно, вернуться в колледж в начале семестра — хотя вот, полюбуйте-ка на нас теперь — и что нам предстоит разработать план, **пусть не самый удачный и чреватый многочисленными осложнениями**» [Тартт, с. 216].

6. Содержательно-ориентированные принципы. Использование метода онимической замены: “Whenever they were in moods like this — disturbed, upset — they tended to sound like **Heckle and Jeckle**” [Tartt, p. 300]. — «Всякий раз, когда они были чем-то рассержены или расстроены, их можно было принять за **Траляля и Труляля**» [Тартт, с. 296]. По сути, в данном примере перед нами случай функциональной аналогии, потому что персонажи Heckle and Jeckle могут быть не широко известны русскоязычному читателю. Это персонажи послевоенного мультипликационного фильма, созданного Полом Терри. Они представляют собой сорок-близнецов, причем у Хекл наблюдается ярко выраженный нью-йоркский акцент, а Джекл разговаривает на более интеллигентном британском варианте. Переводчик прибегает к известным русскоязычному читателю образам

Траляля и Труляля переводчика Н. Демуровой, персонажам книги «Алиса в Зазеркалье» Льюиса Кэрролла и английских детских стишков Tweedledum and Tweedledee, которые были придуманы Джоном Байромом, а именно — “names invented by John Byrom (1692–1763) to satirize two quarrelling schools of musicians between whom the real difference was negligible. Hence used of people whose persons or opinions are ‘as like as two peas’” [Brewer’s Concise Dictionary, p. 1050]. На наш взгляд, переводчик использовал достаточно эффективное соответствие, онимическая замена позволяет увидеть вызывающее улыбку рассказчика сходство близнецов Камиллы и Чарльза в романе.

В рассматриваемом тексте также наблюдается один случай опущения фамилии при сохранении имени: “‘All night long you say offensive things about Arabs,’ he screamed. ‘You don’t know what Arab is.’ He beat on his chest with his fist. ‘I know it, in my heart’. ‘You and your buddy **Saddam Hussein**’” [Tartt, p. 410]. — «Уже полный час вы сидите и занижаете арабов! Вы не знаете, что такой настоящий араб! Я знаю, — он ударил себя кулаком в грудь. — В самом сердце знаю! — Вот дружку своему **Саддаму** про это и расскажите» [Тартт, с. 400]. Возможно, использование полного варианта имени и фамилии не является типичным для русской разговорной речи, которую имитирует автор, поэтому переводчик предпочел опустить известную фамилию.

Опущение и описательный перевод, на наш взгляд, снижают когнитивную ценность текста, но, как считает Н. К. Гарбовский, это не мешает достижению основной функции художественного текста — поэтической [Гарбовский, с. 486]. Однако если мы рассмотрим предложения с опущением с когнитивной точки зрения, мы убедимся, что значительная часть концептуальной информации оказывается потерянной для русскоязычного читателя. Обратимся к теории концептуальной интеграции Ж. Фоконы и М. Тернера, которая является логическим продолжением теории когнитивной метафоры Дж. Лакоффа, М. Джонсона [Fausconier, Turner 1998, 2001, 2008]. Рассмотрим ментальное пространство приведенного выше примера: “A thick fog lay in the valley below, a smothering cauldron of white from which only the treetops protruded, stark and **Dantesque**”



[Tartt, p. 380]. — «Внизу стоял густой туман, и долина была похожа на огромный дымящийся котел, из которого, **как головы грешников**, торчали макушки деревьев» [Тартт, с. 368]. Данный пример может быть представлен в качестве бленда, результата концептуальной интеграции исходных ментальных структур, связанных с понятием *Dante, Dantesque* и *the treetops*.

Динамический процесс концептуальной интеграции можно представить в виде взаимодействия четырех ментальных пространств: родовое пространство, содержащее в себе такие черты, как *visual effect, vagueness, horror, sight*; исходное пространство-цель *treetops: a thick fog, a smothering cauldron of white*; исходное пространство-источник *Dantesque: "lifelike representation of horrors, in words or in visual form, a hideous or horrific sight, suggestive of the horrors, of Hell depicted by the poet"* [Brewer's Concise Dictionary, p. 1050], и блэнд / смешанное пространство, в котором отражен результат проекции признаков двух исходных и родового пространств. Кроме того, исходное пространство-цель дополняется большим объемом фоновой информации, имеющейся в сознании персонажа и читателя о том, что в овраге произошло убийство героя Банни, что на улице холодно и выпал снег, при таянии которого образуется пар. Мы можем проанализировать первичные признаки пространства-цели, которые вступают во взаимодействие с признаками второй исходной структуры: *protruded, cauldron, stark, killing Bunny in the cauldron*. Последний признак актуализируется благодаря импликации фоновых знаний, изложенных в предшествующем тексте. Со стороны исходного пространства *Dantesque* во взаимодействие вступают следующие признаки: *horrors, hideous, horrific, hell depicted by Dante*. Процесс концептуальной интеграции осложнен тем, что в зоне действия сферы-источника происходит процесс метонимизации, и признаки, описывающие ситуацию, переносятся на значение имени собственного Dante. Слово Dante является триггером концептуальной интеграции. Результирующий блэнд содержит сценарий: верхушки деревьев в овраге проглядывали из тумана и выглядели зловеще, внушали ужас и напоминали о мучениях ада, как в текстах Данте. В данном случае мы наблюдаем процесс метафоризации. А развитием данного сценария будет представление о будущем в сознании

Ричарда, в котором имя Данте выступило триггером мыслей о том, что он и его друзья — преступники, и их неминуемо ждет участь грешников, описанных в произведениях Данте. Описательный перевод лишь частично позволяет воспринять открывшуюся картину

## Conceptual integration Treetops - Dantesque

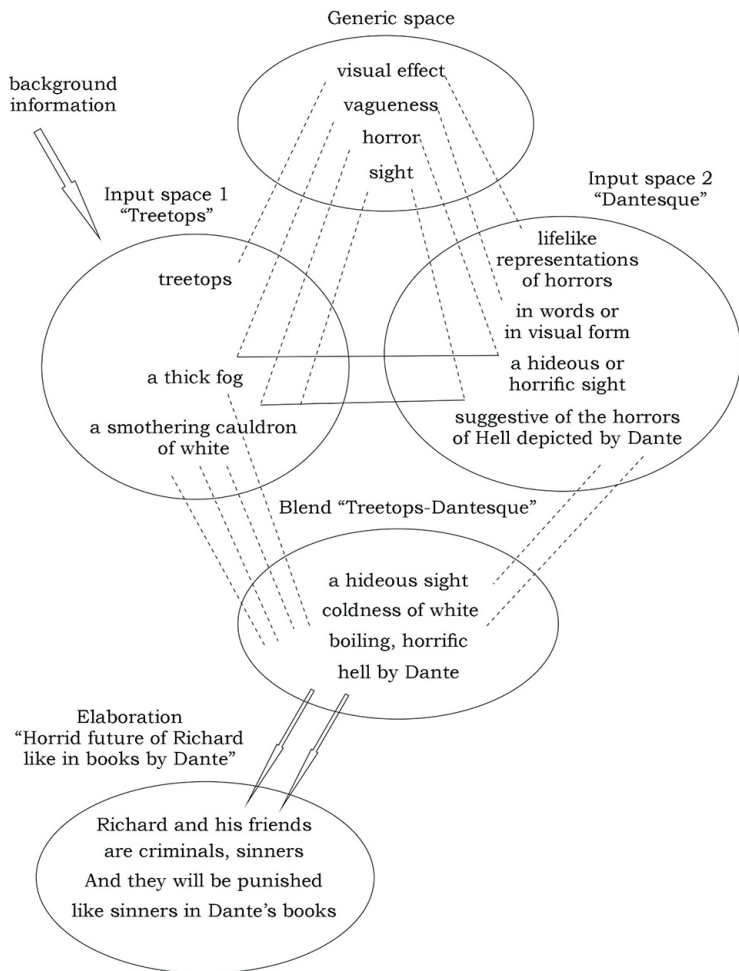


Схема процесса концептуальной интеграции

оврага, где деревья напоминают грешников, но не дает оценить масштабность картины и мысли Ричарда о будущем, не говоря об экспрессивности аллюзивного антропонима, его эстетической функции. Теория концептуальной интеграции позволяет объяснить причину и дальнейшее развертывание фрейма, актуализируемого аллюзивным антропонимом. В переводе мы получаем метафорическую модель «Верхушки деревьев — ЭТО Грешники», которая не позволяет проследить прямую связь мыслей Ричарда о преступлении и ждущем его суровом наказании, хотя также создает многозначность контекста, содержа намека на грех.

Таким образом, мы можем выделить следующие особенности перевода аллюзивных антропонимов в художественном тексте. Перевод данных слов представляет аналогию с переводом слов, обозначающих национально-специфические реалии. Нередко используются транслитерация, транскрипция или их сочетание.

Способы перевода аллюзивных имен, разработанные разными авторами и приведенные выше, дополняют друг друга и приводят к выводу о наличии двух стратегий перевода аллюзивных антропонимов: аллюзивный перевод (использование эквивалента или аналога, с добавлениями и/или подстрочными примечаниями, комментариями) и неаллюзивный.

При переводе имеют место уже сложившиеся традиции (Карл I, а не Чарлз I). Представляется традиционным перевод имен собственных *Hamlet*, *Othello*, *Ophelia*, *Falstaff* как Гамлет, Отелло, Офелия, Фальстаф.

Аллюзивные антропонимы, связанные с бытом, литературой и фольклором англичан, не всегда имеют традиционный перевод и эквиваленты в русском языке в силу того, что многие из них носят узконациональный характер.

При переводе аллюзивных антропонимов на русский язык происходит взаимодействие совокупности принципов. Лидирующую роль среди них занимают формально-ориентированные и системно-ориентированные принципы, которые приводят к использованию традиционных переводческих соответствий с опорой на транслитерацию, транскрипцию и морфограмматическую модификацию в переводящем языке.

Кроме того, значительное место среди ономастических соответствий занимает комбинация формально-ориентированных и содержательно-семантических принципов, реализующихся с использованием методов семантической экспликации, уточняющего и комментирующего перевода.

В единичных случаях переводчик прибегает к содержательно-ориентированным принципам с использованием метода деонимизации, онимической замены и описательного перевода. Однако в случае деонимизации может иметь место потеря лингвокультурной и когнитивной информации, значимой для интерпретации главной идеи повествования и авторского замысла.

Перевод художественного текста должен соответствовать подлиннику по функции компонентов текста и быть оправдан с точки зрения выбранных средств ПЯ.

### **Источники**

*Tartt D.* Тайная история : роман / Д. Тартт ; пер. с англ. Д. Бородин, Н. Ленцман. М. : АСТ : Corpus, 2015. 590 с.

*Brewer's Concise Dictionary of Phrase and Fable* / ed. by B. Kirkpatrick. London : Cassel & Co, 2000. 1118 p.

*Tartt D.* The Secret History. London : Penguin Books, 1992. 630 p.

### **Исследования**

*Бархударов Л. С.* Язык и перевод: Вопросы общей и частной теории перевода. М. : Международные отношения, 1975. 225 с.

*Виноградов В. С.* Перевод: Общие и лексические вопросы : учеб. пособие. М. : КДУ, 2006. 240 с.

*Гарбовский Н. К.* Теория перевода : учебник. М. : Изд-во Моск. ун-та, 2004. 544 с.

*Ермолович Д. И.* Имена собственные на стыке языков и культур. М. : Р. Валент, 2001. 200 с.

*Ермолович Д. И.* Имена собственные: теория и практика межъязыковой передачи. М. : Р. Валент, 2005. 416 с.

*Комиссаров В. Н., Рецкер Я. И., Тархов В. И.* Пособие по переводу с английского языка на русский. М. : Высшая школа, 1965. Часть II. Грамматические и жанрово-стилистические основы перевода. 288 с.

Леонович О. А. В мире английских имен : учеб. пособие по лексикологии. М. : АСТ ; Астрель, 2002. 160 с.

Федоров А. В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы): Для ин-тов и фак-тов иностр. языков. Учеб. пособие. СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М. : Издательский дом «ФИЛОЛОГИЯ ТРИ», 2002. 426 с.

*Fauconnier G., Turner M. Conceptual Integration Networks // Cognitive Science. 1998. Vol. 22, nr 2. P. 133–187.*

*Fauconnier G., Turner M. Conceptual Integration Networks // Cognitive Science, 2008. Vol. 22, nr 2. P. 133–187.*

*Fauconnier G., Turner M. Rethinking Metaphor // Cambridge Handbook of Metaphor and Thought / ed. R. Gibbs. New York : Cambridge University Press, 2008. P. 53–66.*

*Fauconnier G. Conceptual Blending and Analogy // The Analogical Mind: Perspectives From Cognitive Science / eds. G. Dedre, K. Holyoak, B. Kokinov. Cambridge, MA : MIT Press, 2001. P. 255–286.*

## **5.2. Аксиологический потенциал прецедентных имен в современном русском, татарском и английском женском художественном дискурсе**

Изучение прецедентных феноменов является одним из приоритетных направлений современной лингвистики. Особое внимание в ряду изучаемых явлений вызывают прецедентные имена (или прецедентные онимы), так как они выполняют важную роль в семантическом и лингвокультурологическом уровне знаний, что способствуют возможности их использования для кодирования культурно-ценностных смыслов в емком, сжатом виде и моделирования национальной языковой картины мира в отдельных ее сегментах.

Прецедентные имена — это особая категория языковых явлений, которые функционируют не просто как обозначения конкретных людей или объектов, а как мощные символы, несущие в себе целый комплекс ассоциаций и значений, укорененных в культурной памяти и литературной традиции. Они подобны ярким маякам,

указывающим на определенный набор качеств, характеристик или событий, которые сразу же всплывают в сознании говорящего и слушающего при упоминании данного имени. Формирование прецедентного имени — это сложный и динамичный процесс, вовлекающий в себя взаимодействие между языком, культурой и общественным сознанием. Процесс этот не статичен: значение прецедентного имени может со временем изменяться и дополняться новыми ассоциациями и смыслами, что отражает эволюцию общественного сознания и изменения в культурном контексте. Именно поэтому изучение прецедентных имен играет важную роль в понимании функционирования языка как системы, отражающей сложную и многогранную жизнь общества. Они являются ключом к пониманию неявных смыслов, культурных кодов и механизмов создания значения в процессе коммуникации.

В лингвистической науке существуют различные подходы к изучению прецедентных феноменов. Одним из первых данное понятие ввел в научный обиход Ю. Н. Караулов, также большой вклад внесли в развитие теории прецедентности И. В. Захаренко, Д. Б. Гудков, В. В. Красных, Е. А. Нахимова и др.

В нашем исследовании мы ставим цель изучения аксиологического потенциала прецедентных имен в современной русской, татарской и английской женской прозе. Материалом работы послужили произведения Анны Матвеевой, Фирузы Замалетдиновой и Джоанн Харрис. Сопоставительное исследование разных художественных дискурсов способствует выявлению особенностей индивидуально-авторской картины мира, а также картины мира женской языковой личности.

На современном этапе аксиологический аспект играет весьма важную роль при проведении различных исследований в лингвистике, что можно объяснить следующим фактом: в качестве объекта лингвистической аксиологии, согласно С. Г. Павлову, можно выделить комплекс «язык — сознание — общество — культура — человек» [Павлов, с. 57]. Лингвоаксиология — это область лингвистики, изучающая инструмент формирования и выражения человеческих ценностей. Ее центральная задача — выявление и анализ того, как ценностные суждения и оценки проникают в самую структуру языка,

проявляясь на уровне отдельных слов, словосочетаний и целых высказываний. Аксиологический анализ языка позволяет реконструировать «аксиосферу» — совокупность ценностей, заложенных в языковой картине мира. Она различается у разных социальных групп, культурных сообществ, даже у отдельных людей в индивидуальных идиолектах — уникальных языковых системах. Именно поэтому исследование ценностей в языке приобретает огромное значение для понимания культурного многообразия и социальной динамики [Сидоров, с. 57]. На основании представленных выше положений можно утверждать, что в лингвистической аксиологии особую роль играют ценности и оценка, именно поэтому считаем необходимым остановиться более подробно на рассмотрении данных понятий. Система ценностей — своего рода компас, ориентирующий человека в мире, определяющий его поведение, мотивы и цели. Она не просто отражает субъективное восприятие реальности, но и активно формирует его. Этот процесс осуществляется через осмысление и переосмысление информации, получаемой из внешнего мира, где человек выступает как активный познающий субъект, а язык становится главным инструментом его взаимодействия с окружающим миром и другими людьми. Анализ эмоций и оценок, выраженных в языковых единицах, позволяет нам глубоко понять внутренний мир человека, его отношение к окружающему миру и его место в обществе. Ценности рассматриваются в качестве социального явления, продукта жизнедеятельности общества и отдельных социальных групп. Опираясь на утверждение С. Л. Рубинштейна, мы можем сказать, что ценность является «значимостью чего-то в мире для человека» [Рубинштейн, с. 36]. Ученый подчеркивает, что только признаваемая тем или иным обществом ценность может выполнять функцию ориентира поведения, которая представляется важнейшей ценностной функцией. И. А. Стернин рассматривает ценности как «социальные, социально-психологические идеи и взгляды, которые разделяются народом и наследуются из поколения в поколение. Ценности — это то, что априори оценивается этническим коллективом как нечто такое, что “хорошо” и “правильно”, а также то, что представляет собой образец для подражания и воспитания» [Стернин, с. 108]. По мнению И. А. Стернина, коммуникативная

оценочность как сложный фактор коммуникативного поведения включает в себя несколько взаимосвязанных аспектов: «Стремление к вербальной оценке ситуаций и лиц; степень категоричности высказываемых оценок; допустимость негативных оценок в разговоре; доля позитивных оценок в разговоре; степень оценочности повседневного общения; степень оценочности официального общения» [Стернина, с. 110]. Отметим, что в лингвистике анализ ценностных предпочтений того или иного народа дает большие возможности для исследования национального языкового сознания, а также для построения модели языковой личности. Язык представляет собой феномен культуры, своего рода зеркало, отражающее не только текущие настроения и оценки общества, но и те ценности, которые являются для данной культуры основополагающими, проходящими сквозь века. Язык тесно переплетается с культурой и мышлением, что формирует его носителя как уникальную личность, неотъемлемую часть определенного социокультурного круга. Вместе с тем язык не просто отражает, но и активно формирует систему ценностей, моральные нормы, поведение и отношение к окружающим [Тер-Минасова, с. 391].

Прецедентное имя может выступать как средство выражения субъективной оценки, которая формируется под влиянием общепринятых в данной культуре ценностей. Автор суждения выбирает конкретное имя-прецедент из множества возможных вариантов, чтобы выразить свое отношение к описываемому предмету или явлению. Следовательно, использование имен-прецедентов в оценочных суждениях показывает не только личное мнение говорящего, но и отражает взгляды и нормы определенной языковой и культурной группы. Значение и коннотации имени-прецедента, его позитивный или негативный оттенок зависят от общепринятых в культуре представлений и стереотипов, которые влияют на восприятие говорящего и его выбор. В итоге имя-прецедент выступает как инструмент, демонстрирующий как индивидуальную точку зрения, так и коллективные культурные ценности.

В плане изучения аксиологии современная женская проза представляет несомненный интерес, поскольку ценности, транслируемые в произведениях, показывают ценности современного общества,



а сравнительное изучение разных художественных дискурсов способствует более содержательному анализу различных культур.

В художественных дискурсах рассматриваемых нами авторов прецедентные имена выполняют различные аксиологические функции, путем прямого сравнения или метафоризации выражая оценку описываемой художественной действительности. Одной из частотных функций в произведениях трех авторов является оценка внешности. Предполагаем, это связано с тем, что внешность для женщины является одной из важных человеческих качеств. Писательницы оценивают элементы одежды, фигуру, внешний облик в целом путем сравнения с общеизвестными образами. Это может быть как положительная оценка, так и отрицательная. Например, А. Матвеева обращается к универсально-прецедентному образу Щелкунчика для описания лица женщины: «Недавно Платоныч видел по телику концерт этой певицы. Красиво вытянутое, подкачанное тело. Рот как у механической куклы, с челюстью, которая откидывается вниз, будто у Щелкунчика» [Матвеева, с. 35].

В произведениях Ф. Замалетдиновой преобладают национально-прецедентные имена, которые являются частью татарской национальной лингвокультурной общности. Например, Зухра из татарского фольклора — один из национально значимых прецедентных образов, олицетворяющий красоту и невинность девушки: «Зөһрә кыздай чибәр. Ай үзе дә көнләшәдер» [Замалетдинова, с. 36]. — «Красива как Зухра-кыз. И Луна завидует ей» (*рассказ «Алма»; здесь и далее — перевод наш*).

Прецедентное имя служит для выражения аксиологической характеристики интересов и увлечений персонажей, а также играет немаловажную роль при определении статуса в обществе. Например, по любимому автору, книге, певцу или фильму определяются интересы: «Как все тогда, оба зачитывались Набоковым и о нем, и Руфь примеряла на себя роль Веры. Хорошая роль — богатая, неоднозначная, есть что играть» [Матвеева, с. 37]. Уточнение автора «как все» показывает, что данное явление было характерно для большинства людей того времени, и герои — не исключение, они имеют такие же увлечения и интересы, как общество, в котором они живут.

Имена известных личностей служат для оценивания уровня профессионализма, способностей. Ф. Замалетдинова обращается к образу известной татарской певицы Альфии Афзаловой, чтобы показать, насколько хорошо умеет петь ее героиня: «Шулай да минем кайчак бик тә жырчы буласы килеп куя куюын. Элфия Афзалова кебек үк булмаса да инде» [Замалетдинова, с. 86]. — «Все же иногда у меня появляется желание стать певицей. Ну и пусть не такой, как Альфия Афзалова».

Любимые авторы, книги показывают не только интересы человека, но и его степень образованности, черты характера. Примеры мировой классики в художественном дискурсе Дж. Харрис актуализируют интеллектуальный уровень героинь рассказа “Faith and Hope Go Shopping”: “We’ve had Wuthering Heights, and Pride and Prejudice, and Doctor Zhivago” [Harris, p. 112]. — «У нас были “Грозовой перевал”, “Гордость и предубеждение” и “Доктор Живаго”».

Следующей важной аксиологической функцией прецедентных имен является оценка ситуации. Рассмотрим несколько примеров: “If that’s from Priscilla, sweetheart, — she said primly, — then you’re Ginger Rogers” [Ibid, p. 114]. — «Если это от Присциллы, то ты — Джинджер Роджерс». Джинджер Роджерс — американская актриса, певица и танцовщица, обладательница премии «Оскар» в 1941 году. В рассказе Харрис “Faith and Hope Go Shopping” героиня Фейф дарит своей подруге Хоуп конфеты якобы от дочери, чтобы подбодрить ее. На что Хоуп отвечает: «Если это от Присциллы, то ты — Джинджер Роджерс». Прецедентное имя в этом случае используется, чтобы выразить, насколько эта ситуация невозможна: Фейф передвигается на коляске, она не может танцевать.

В произведениях Ф. Замалетдиновой используются религиозные прецедентные имена для оценивания ситуации. Например, в рассказе «Бер жыр» («Одна песня») мать объясняет дочери, что проклинать людей — грех, негативная оценка данной ситуации дается при помощи прецедентного имени — сатана.

Внутренний мир героя, чувства, переживания также могут оцениваться при помощи прецедентных имен: «Мастер скорбно несет на Голгофу свои картины, одну за другой» [Матвеева, с. 35]. Голгофа — небольшая скала или холм, где, согласно Новому Завету,

был распят Иисус Христос. Внутреннее состояние художника и то, насколько ему тяжело показывать свои картины друзьям, передается через топоним.

У Джоанн Харрис: “As the days passed I understood that at last I was joining him, **like the two lovers in the old myth — Baucis and Philemon**” [Harris, p. 86]. — «Шли дни, и я поняла, что наконец-то мы стали как двое влюбленных из старого мифа — Бавкида и Филемон». Филемон и Бавкида — герои античного мифа, преданные Зевсу до своего последнего дня. Прецедентные имена использованы, чтобы выразить степень преданности героини.

Авторы часто используют прецедентные имена для передачи иронии. Например, в рассказе «Обстоятельство времени» А. Матвеевой непослушный ученик оценивается прямой номинацией — прецедентным именем «херувим»: «Ваня Баянов — хорошенький пятиклассник с лицом правого ангела “Сикстинской Мадонны”. Херувим-поганец» [Матвеева, с. 39]. Херувимы — упоминаемые в Библии крылатые небесные существа. В библейском представлении херувимы вместе с серафимами являются самыми близкими к Богу.

Положительная аксиологическая характеристика героинь Ф. Замалетдиновой актуализируется универсальными прецедентными именами. Например, в следующем фрагменте характер журналистки сравнивается с характером Жанны д'Арк: «Мөгаен, Франция кабарманы Жанна д'Арк балачагында нәкъ шуның төсле булгандыр» [Замалетдинова, с. 57]. — «Возможно, Жанна д'Арк в детстве тоже была такой, как она».

Таким образом, рассматриваемые нами авторы обращаются к различным сферам-источникам. Дж. Харрис больше использует источники мировой культуры — мифы и классическую литературу, в художественном дискурсе А. Матвеевой преобладает русская классическая литература и библейские образы. Одним из свойственных сфер-источников для обоих дискурсов является творчество и личность В. Набокова. В произведениях Ф. Замалетдиновой основной сферой-источником прецедентных имен является татарский фольклор. Встречаются как прямые номинации, так и сравнения героев с известными личностями. Прецедентные имена используются для

оценки внешности, чувств, характера, статуса, ситуации. В большинстве случаев А. Матвеева снижает значение известных образов и имен, что добавляет иронический пафос.

### **Источники**

- Замалетдинова Ф.* Молитва червя. Казань : Тат. книж. изд., 2007. 223 с.
- Матвеева А.* Подожди, я умру — и приду. М. : Астрель : Редакция Елены Шубиной, 2012. 288 с.
- Harris J.* Tea with the Birds. London : Jigs and Reels, 2004. 396 p.

### **Исследования**

- Гудков Д. Б.* Прецедентное имя и проблемы прецедентности. М. : Изд-во МГУ, 1999. 152 с.
- Захаренко И. В.* Прецедентное имя и прецедентное высказывание как символы прецедентных феноменов // Язык, сознание, коммуникация. М. : «Филология», 1997. Вып. 1. С. 82–103.
- Караулов Ю. Н.* Роль прецедентных текстов в структуре и функционировании языковой личности // Научные традиции и новые направления в преподавании русского языка и литературы: доклады советской делегации на VI конгрессе МАПРЯЛ. М., 1986. С. 105–126.
- Красных В. В.* Система прецедентных феноменов в контексте современных исследований // Язык, сознание, коммуникации : сб. ст. М., 1997. С. 8–14.
- Павлов С. Г.* Лингвоаксиологическая модель человека: научно-методический аспект // Вестник Минского университета. 2013. № 2. С. 56–68.
- Рубинштейн С. Л.* Человек и мир // Рубинштейн С. Л. Бытие и сознание. Человек и мир. СПб. : Питер, 2003. С. 282–405.
- Сидоров В. А.* Аксиология журналистики: опыт становления новой дисциплины. СПб., 2009. 174 с.
- Стернин И. А.* Коммуникативное поведение в составе национальной культуры // Этнокультурная специфика языкового сознания. М., 1996. С. 97–112.
- Тер-Минасова С. Г.* Язык и межкультурная коммуникация. М. : Слово, 2000. 624 с.

### **5.3. Комическое в произведениях Э. Олби и способы его перевода на русский язык (на материале пьес «Три высокие женщины», «Коза, или кто такая Сильвия», «Я как таковой и я»)**

Комическое — явление общечеловеческое, в котором проявляются как общие, так и частные законы юмора, и в то же время определяемое особенностями национального характера, культурными традициями и социальным устройством. При передаче комического эффекта с одного языка на другой переводчик сталкивается с трудностями экстралингвистического, культурологического и собственно лингвистического характера, требующими комплексного использования различных типов преобразований.

Перевод — очень сложное и кропотливое искусство. К. И. Чуковский в своей книге «Высокое искусство» писал: «От художественного перевода мы требуем, чтобы он воспроизвел перед нами не только образы и мысли переводимого автора, не только его сюжетные схемы, но и его литературную манеру, его творческую личность, его стиль. Если эта задача не выполнена, перевод никуда не годится. Это клевета на писателя, которая тем отвратительнее, что автор почти никогда не имеет возможности опровергнуть ее» [Чуковский, с. 19–20].

В переводе литературы комическому отведена особая роль. Иногда адекватно передать юмор не представляется возможным. Это может быть вызвано отсутствием навыка, опыта или мастерства переводчика, а также сложностью передачи мысли по причине языковых или культурных расхождений.

Общеизвестно, что для того, чтобы передать смысл и идею текста, недостаточно использовать только грамматические и лексические средства: необходимо учитывать особенности национального быта, традиций и культуры. Рассмотрим некоторые языковые (и не только) особенности создания комического в поздних пьесах Э. Олби: «Три высокие женщины», «Коза, или Кто такая Сильвия?», «Я как таковой и я», а также способы его перевода на русский язык. Пьесы выбраны неслучайно: во-первых, все три написаны в поздний период творчества драматурга и несколько удалены друг от друга по времени создания, во-вторых, относятся к разным жанрам, в-третьих,

способы создания комического, а соответственно, и перевод, совершенно разные в каждой из них.

Комическое присутствует практически в каждой пьесе Олби, однако драматург прибегает к различным средствам для создания подобного эффекта, поэтому стратегия перевода тоже будет отличаться. Рассмотрим по несколько примеров из каждой пьесы: обратимся к ним в хронологическом порядке.

Начнем с драмы 1991 года «**Три высокие женщины**». Пьеса написана в эстетике реализма, на что указывает её заглавие. «Три высокие женщины», несомненно, корреспондируют с чеховскими «Тремя сестрами». В драме действительно много чеховского: лиризм, открытый финал, мощнейший внутренний конфликт. В «Трёх высоких женщинах» отсутствует действие как таковое, поэтому особая роль отводится диалогу. Несмотря на жанр, важная роль в пьесе отводится юмору: Олби считал, что в хорошей пьесе обязательно должен присутствовать юмор.

Часто комический эффект создается в пьесе за счет повторов, переспрашиваний, недосказанности. В диалогах героев часто отсутствует коммуникативная направленность, персонажи прежде всего говорят, чтобы заполнить пустоту, скрыть за потоком иногда бессмысленных рассуждений свою растерянность. Иногда повтор трансформируется в языковую игру.

В приведенном ниже отрывке диалога автор играет со словом “way” (путь, дорога) и производными от него выражениями. Здесь присутствует языковая игра, основанная на многозначности слова “way”, а также выражений “that way” и “in a way” (that way — так, таким образом, подобным образом; in a way — в некотором отношении, в некотором смысле).

A: Don't talk to me **that way**!

C: (Offended.) Well! I'm sorry!

A: I pay you, don't I? You can't talk to me **that way**.

C: **In a way**.

A: (A daring tone.) What?!

C: Indirectly. You pay someone who pays me, someone who ...

A: Well; there; you see? You can't talk to me **that way**.

B: She isn't talking to you **that way**.

A: What?

B: She isn't talking to you **that way**.

A: (Dismissive laugh.) I don't know what you're talking about. (Pause.) Besides. [Albee 1995, p. 6–7].

В русскоязычном переводе Р. Мархолия опустил языковую игру, основанную на многозначности слова, а также ассоциированного с ним выражения, сохранив при этом много раз повторяющийся повтор «таким тоном», и компенсировал опущение выражения “in a way” включением тавтологии «никакой такой».

**A.** Не смей говорить со мной **таким тоном!**

**B.** (*Обиженно*) Прошу прощения!

**A.** Я плачу тебе, не так ли? Ты не можешь говорить со мной **таким тоном**.

**B.** **Все относительно.**

**A.** В каком смысле?

**B.** Ты платишь не мне лично. Ты платишь кому-то, кто платит мне, тому, кто...

**A.** Не все ли равно. Ты не смеешь говорить со мной **таким тоном!**

**B.** Она и не говорит.

**A.** Что?

**B.** **Никаким таким тоном** она и не говорит.

**A.** (*Отсутствующая улыбка*). Я вообще не понимаю, о чем вы говорите. (*Пауза*). Совершенно.

Диалоги пьесы написаны подобным образом: переспрашивая друг друга, персонажи будто подталкивают собеседника продолжить разговор.

Рассмотрим ещё один пример. Здесь, кроме повторов и переспрашиваний, описанных ранее, языковая игра основана на идиоме “have a good cry”, которая, согласно Urban Dictionary, может переводиться как «хорошенько поплакать» или «выплакаться». Олби же обыгрывает прилагательное “good”, входящее в состав идиомы, предлагая

противоположное по значению “bad”, уже не являющееся частью идиомы, что создает комический эффект.

B: (To A.) A **good cry** lets it all out.

A: (Laughs; sly) What does a **bad one** do? (Laughs again; B joints her.)

[Albee 1995, p. 6–7]

**Б.** Выплачешь все **до дна** и как рукой снимет.

**А.** (*Смеется; лукаво*). А если **не до дна**, что тогда?

Здесь переводчик сохранил языковую игру, используя собственную метафору-неологизм, основанную на другом образе, добившись аналогичного оригиналу восприятия (метафора созвучна неологизму Маяковского «душу вылюбить до дна»). Такой перевод видится удачным, поскольку передает идею автора и стиль, в целом сохраняя образ и языковую игру, на нем основанную.

Пьеса 2005 г. «**Коза, или Кто такая Сильвия?**» написана в стиле древнегреческой трагедии. Олби постарался соблюсти основные принципы данного жанра, описанные в «Поэтике» Аристотеля. Однако наряду с очевидным трагическим пафосом, в пьесе много комического.

Британский драматург Стивен Фрай [Fry, p. 15–17] очень точно отмечал, что грань между комедией и трагедией в пьесах Олби очень тонкая, и автор умело синтезирует черты обоих жанров. Литературовед Э. Вайтц (E. Weitz) в своей статье, посвященной комическому в пьесе, отмечал, что идентификация текста как комедии или трагедии имеет огромное значение для его интерпретации. «Драматический прорыв» Олби, по мнению Вайтца, заключается в том, что в «Козе» драматург вначале рассматривает проблему под комическим углом, а в финале приводит к трагическому ощущению происходящего, тем самым вызывая более сильный эмоциональный отклик читателя и зрителя [Weitz].

«Коза» принадлежит к особому типу драматического текста, в котором традиционные приемы комического используются не только для того, чтобы заставить людей смеяться. Смех здесь, по сути, представляет собой хитрый драматический прием,



используемый для того, чтобы ловко обойти мощную защиту социальных предрассудков и с неожиданной стороны найти почву для новых социально-политических дискуссий.

Рассмотрим несколько примеров создания комического эффекта. Действие пьесы вращается вокруг табуированных отношений человека и животного. Жанровые маркеры в первом акте указывают на домашнюю комедию, в основе которой лежит раскрытие адольтера. Комическое проявляется в драматическом тексте через множество узнаваемых паттернов. В первом эпизоде мы узнаем, что Мартин был удостоен премии как самый молодой архитектор в пятьдесят лет, что само по себе вызывает смех; ему поручили многомиллионный проект («город мечты будущего стоимостью двадцать семь миллиардов долларов»), однако при этом он крайне забывчив, не помнит названий обычных вещей, а Стиви неоднократно напоминает ему, что он уже не молод.

Комическое проявляется в различных недоразумениях. Достаточно вспомнить пример, где герой путает цветы и камеры, представленный ниже. Мартин не помнит, где находится, спрашивает названия окружающих его предметов, перепрыгивает с темы на тему.

MARTIN: <...> I couldn't recall ROSS's son's name — still can't; two cards in my jacket make no sense to me whatever, and I'm not sure I know why I came in here.

STEVIE: Todd.

MARTIN: What?

STEVIE: Ross's son is called Todd.

MARTIN: (Slaps his forehead) Right! Why the flowers?

STEVIE: To brighten up the corner ...

MARTIN: ... where you are? Where I am?

STEVIE: ... where you'll probably be sitting, to make the cameras happy.

MARTIN: (Smelling the flowers) **What are they?**

STEVIE: **Cameras?**

MARTIN: **No, these.** [Albee 2005, p. 8].

**Мартин.** <...> не мог вспомнить, как зовут сына Росса — да и сейчас не помню, а визитные карточки в моем пиджаке? — Чьи они, понятия не имею, что я вообще здесь делаю?

**Стиви.** Тодд.

**Мартин.** Что?

**Стиви.** Сына Росса зовут Тодд.

**Мартин.** (*прикоснувшись ко лбу*) Верно! Что с цветами?

**Стиви.** И побольше света ...

**Мартин.** ...что ты здесь делаешь? Что я здесь делаю?

**Стиви.** ... где ты сидешь, так будет лучше для камер.

**Мартин.** (*нюхает цветы*) Как они называются?

**Стиви.** Камеры?

**Мартин.** Да, нет, цветы.

Данный отрывок не представляет сложности для переводчика, использовавшего грамматическую замену (мест. “these” меняется на сущ. «цветы»). Используемая в этом фрагменте языковая игра строится, на наш взгляд, на том, что философ Пол Грайс (Paul Grice) называл «разговорными максимами», с помощью которых логически выстраивается любая беседа. Данная категория достаточно относительна, и Грайс объяснял ее следующим образом: реакция говорящего и собеседника должна быть уместной и последовательной на всех этапах разговора, однако существуют речевые элементы, способные стать угрозой для логичного течения беседы. Один из таких элементов — местоимение, поскольку говорящий и слушающий могут неправильно понять, к какому предмету оно относится. Следствием такого неправильного понимания и является комический эффект. В отрывке, описанном выше, имеет место именно недопонимание. Герои имеют в виду разные предметы: Мартин — цветы, а его жена — местоположение видеокамеры, что приводит к комическому эффекту.

Другая стратегия создания комического представлена в эпизоде, где Мартин записывает интервью для ток-шоу. Любое телешоу предполагает использование телевизионных клише и штампов, которые Мартин разрушает, вызывая смех читателя и зрителя. Росс начинает интервью следующими словами:

ROSS: <...> Some people, I guess, are well ... more extraordinary than others. Martin Gray — whom you've met on this programme before — is such a man, such a person. Good evening, Martin”.

MARTIN: Good ... uh, evening, Ross. (*Sotto voce*) It's mid-afternoon.

ROSS: (quiet, smart) I know. **Shut up! (Announcer voice)** Three things happened to you this week, Martin ... [Albee 2005, p. 24]

Росс. <...> Жизнь некоторых людей, я думаю, в корне отличается от всех остальных. Мартин Грей — мы уже встречались с ним на нашей передаче — и есть такой человек, такая личность. Добрый вечер, Мартин.

Мартин. Добрый... м-мм вечер, Росс. (*Вполголоса*). Сейчас еще полдень.

Росс (*тихо, сквозь зубы*). Я знаю. **Заткнись! (Тонем ведущего).** Три важные события произошли у тебя на этой неделе, Мартин.

Приведенный диалог также развивается в комическом ключе. Так, внезапное и прямое вскрытие притворства свойственно жанру комедии, и Мартин в своем замешательстве разрушает притворный фасад заранее записанного интервью. Затем Росс на секунду теряет самообладание, что весьма необычно в подобной ситуации. Всем известно, что интервьюеры стараются «разговорить» героев своих сюжетов, а не заставить их «заткнуться». И, наконец, Росс возвращается к «тону ведущего», чтобы восстановить контроль над интервью и своим выступлением. Внезапная смена эмоционального тона или поведения — характерная юмористическая стратегия, которую с особой регулярностью можно увидеть в современных телевизионных ситкомах. Она основана на понимании того, что человеческая реакция в реальной жизни радикально изменчива, а внезапные изменения в ощущениях до смешного невыносимы.

Что касается Мартина, то его наивность и смущение граничат с репутацией профессионала своего дела, что тоже весьма комично. Поэтому Росс берет контроль над интервью, чтобы оно не стало вирусным, например, на YouTube.

ROSS: What an honor! What a duo of honors! You're at the ... pinnacle of your success, Martin ...

MARTIN: (considers that) **You mean it's all downhill from here?**

ROSS: CUT! CUT! (Camera down. To MARTIN) What's the matter with you? [Albee 2005, p. 26]

Росс. Какая честь! Какая высокая честь! Ты на... вершине своего успеха, Мартин...

Мартин (*осознав сказанное*). **Ты думаешь, дальше все пойдет под уклон?**

Росс. СТОП! СТОП! (*Камера останавливается. Мартину*). Что с тобой?

Возможно, приведенный выше эпизод покажется более комичным зрителю, чем читателю: Мартин не желает исполнять отведенную ему роль в языковой игре телеинтервью, что вызывает негативную реакцию Росса. Олби изображает нелепое столкновение двух психоэмоциональных состояний, что является популярной стратегией комического представления. Данный пример также не представляет сложности для переводчика, использовавшего существующий в русском эквивалент.

Комическое в пьесе основывается не только на диалогах персонажей. Кажется, что жертвоприношение животного в финале сближает пьесу с трагедией. Сцена, в которой Стиви, испачканная кровью, входит в комнату, волоча зарезанную тушу козы, вполне могла быть представлена на древнегреческой катящейся платформе *ekkyklema*, используемой для придания особого трагического эффекта кульминационным сценам пьес. Однако поступок Стиви при всей его жестокости комичен: героиня наконец избавилась от опасной соперницы.

Хотя комическое и языковая игра присутствуют практически в каждой пьесе Олби, но в «Я как таковой и я» именно последняя выходит на первый план. Языковая игра всегда разная: по-школьному незрелая, строго педантичная и выверенная, либо очевидно сюрреалистичная. В заключительной пьесе двойной смысл слов гармонично корреспондирует с сюжетом, где героями являются близнецы.

«Я как таковой и я» — пьеса-фарс, написанная в 2007 г., — стала последней законченной работой драматурга. Произведение

на русский не переведено, поэтому мы лишь обратимся к оригиналу и поразмышляем о возможных переводческих стратегиях.

Комическое пронизывает всю канву произведения. «Я как таковой и я» основывается на «фирменной» игре слов, присущей Олби, остроумии и юмору: по словам литературного обозревателя New York Times Бена Брентли, «фундаментальные вопросы идентичности превращаются в вербальную акробатику» [Brantley]. Каждое слово, фраза и выражение расчленяются и анализируются, как, например, игра, инициированная Матерью, в которую она и ее партнер — Доктор — играют, демонстрируя высокий уровень мастерства, поэтому неудивительно, что кто-то непосвященный и не привыкший к этому (например, Морин) спрашивает: «Это она по-английски разговаривает?» («Is this English she's speaking?») [Albee 2011, p. 47].

Пьеса изобилует игрой слов и каламбурами, в которых драматург мастерски использует и обыгрывает многозначность английского языка. В пьесе множество метафор с двойным смыслом. Рассмотрим несколько из них. Комический эффект создается за счет буквального их прочтения.

Так, например, Мать, увидев Морин, произносит: “And speak of the devil, here she is” (пер с англ. «легка на помине», «помяни черта, он и появится»; досл. «Скажи только “дьявол”, и он тут как тут»), заменяя местоимение he на she. Здесь актуализируется образ дьявола: для данной идиомы, как мы видим, легко находится эквивалент в русском языке, при этом сохраняется стилистическая окраска. Использование данной метафоры Мать объясняет другой: “kill two birds with one stone” (пер. с англ. «убить двух зайцев одним выстрелом»; «семерых одним ударом»). Здесь также без труда нашелся эквивалент.

Mother: <...> (She sees Maureen entering from stage left.) And, **speak of the devil here she is!** You must be Maureen.

<...>

Dr: Hello, otto speaks so well of you ... (Laughs). Even if you are the devil.

Maureen: The what?

Dr.: The devil! “Speak of the devil”.

Mother: That's like "**kill two birds with one stone**". It's a figure of speech. "Speak of the devil". [Albee 2011a, p. 53].

Еще одну интересно обыгранную метафору произносит Доктор: "mad as a hatter" (пер. с англ. «безумен как шляпник»), которую, по его заявлению, «придумал» он сам. Однако Мать поправляет его и говорит, что фраза существовала задолго до его рождения, вероятно, намекая на «Алису в стране чудес» Льюиса Кэрролла. В русском языке существует эквивалент — «злой как черт», однако едва ли он может быть использован в данном контексте. Возможны два варианта: опустить метафору и использовать «умалишенный», что, безусловно, приведет к потере аллюзии на Кэрролла, либо прибегнуть к приему калькирования.

Dr. (To Maureen.) She's **mad as a hatter** — to coin a phrase.

Mother: (To Dr.) You did not coin it; you did not coin that phrase. It was coined long before you were born. [Albee 2011, p. 56].

Отто использует выражение "neck of woods" (пер. с англ. «перешеек леса»), используется в значении «район, место, в котором живешь»), а Мать интересуется: «Разве у леса есть шея?», что является буквальным смыслом выражения. Подобное использование фразы в переносном значении, которое понимается участниками диалога буквально, создает комический эффект. Русскоязычный эквивалент, основанный на этом же образе — «шея» — позволяет сохранить и языковую игру.

ОТТО: In any event, we'll be gone from here, and all of you can go back to whatever passes for normal in this **neck of the woods**.

Mother: (Aside to Dr.) **Woods have necks?** [Albee 2011, p. 70].

Именно за любовь к игре слов и языковым средствам выразительности критик Б. Брентли назвал Олби «обожателем слов»: «Никакой другой англоязычный драматург не смог превзойти Олби по тому удовольствию, которое дают его звуки, формы и слова. Возникает огромное противоречие между словами и тем, как они

сказаны. Данное противоречие является не просто элементом авторского стиля, это его суть. Именно оно придает пьесам узнаваемость, авторский стиль» [Brantley].

В этой связи любопытны заголовки двух рецензий известных театральных критиков, вышедшие после постановок пьесы в разные годы: Бена Брентли (Ben Brantley) в престижном журнале “The New York Times” в 2008 и Джона Лара (John Lahr) в не менее престижном литературном журнале “The New Yorker” в 2010 г.

Рецензия Брентли носит название “Ta-ta! Give ‘Em the Old Existential Soft-Shoe”, в котором обыгрывается фирменная игра слов. “Ta-ta” в пьесе означает разговорное «пока» (нечто вроде «пока»), не понятое матерью, кроме того, неуклюже имитирует китайский язык. Подобным “Ta-ta” в заголовке рецензии критик, вероятно, хотел подчеркнуть неординарный язык драматурга.

ОТТО: [...] **TA!**

Dr.: (To exiting OTTO.) The expression is not “**Ta!**”, the expression is “**Ta-ta!**”

Mother: What?

Dr.: (To Mother.) **Ta-ta!** The expression “goodbye” is **Ta-ta**.

Mother: Goodbye? Where are you going?

Dr.: (Shakes his head.) Forget it. [...]

Mother: [...] And then he said “Ta!” or something. (To Dr.) What does that mean?

Dr.: What does what mean?

Mother: Ta! What does ta mean?

Dr.: We’ve been through this! The expression is not “ta!” The expression is “**Ta-ta!**”

Mother: (“Remind me.”) And what does that mean?

Dr.: It means goodbye.

Mother: (Accusatory.) You see!? I said you were going somewhere!

Dr.: (Getting out of bed.) You’re not nice.

Любопытно заметить, что критик, посмотрев пьесу, в рецензии уподобляется Олби и играет со словами: “As he approaches his 80th birthday, Edward Albee, that most distinguished of American dramatists,

is being seriously silly. Or is it sillily serious? Sillily (аналогия с *Sicily*) that can't be right. Isn't that one of a group of islands off the coast of England? Or do I mean the ingénue from 'The Importance of Being Earnest'? Am I making any sense at all?" [Brantley].

### Источники

Олби Э. Коза, или кто такая Сильвия? 2002. URL: <https://libking.ru/books/drama/560399-edvard-olbi-koza-ili-kto-takaya-silviya.html> (дата обращения: 24.05.2022).

Олби Э. Три высокие женщины. 2002. URL: [http://samlib.ru/m/marholia\\_r\\_m/triwysokiezhenshiny.shtml](http://samlib.ru/m/marholia_r_m/triwysokiezhenshiny.shtml) (дата обращения: 10.02.2022).

Albee E. Three Tall Women. Introduction. New York : Plume / Penguin, 1995. 110 p.

Albee E. The goat, or, Who is Sylvia? (notes towards a definition of tragedy). New York : The Overlook Press, 2005. 116 p.

Albee E. Me, Myself and I. New York : Dramatists Play Service, 2011. 84 p.

### Исследования

Алексеева И. С. Введение в переводоведение : учеб. пособие для студ. филол. и лингв. фак-тов высш. учеб. завед. СПб. : Филологический факультет СПбГУ ; М. : Академия, 2004. 352 с.

Комиссаров В. Н. Теория перевода. М. : Высшая школа, 1990. 253 с.

Мартин Р. Психология юмора. СПб. : Питер, 2009. 478 с.

Чуковский К. И. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 3: Высокое искусство. М. : Агентство ФТМ, Лтд, 2012. 640 с.

Brantley B. Ta-ta! Give 'Em the Old Existential Soft-Shoe // The New York Times. Jan. 28, 2008. URL: <https://www.nytimes.com/2008/01/28/theater/reviews/28myself.html> (дата обращения: 12.06.2022).

Multitran Dictionary. URL: <https://www.multitran.com/> (дата обращения: 20.10.2020).

Fry C. Comedy // Comedy: Meaning and Form edited by R. W. Corrigan. San Francisco : Chandler Publishing Company, 1965. P. 15–18.

Weitz E. Moving Target: Comic Calculation and Affective Persuasion in Edward Albee's "The Goat, or Who Is Sylvia" // Hungarian Journal of English and American Studies. 2009. Vol. 15, nr 1. P. 155–168.



#### **5.4. Особенности рецепции образа Элизабет Беннет в русских переводах романа Джейн Остин «Гордость и предубеждение» (сравнительный анализ переводов И. Маршака и А. Ливерганта)**

Творческое наследие Джейн Остин представляет собой важную веху в мировой литературе, и ее влияние ощущается по сей день. Произведения писательницы глубоко вплетены в социальные и культурные реалии её времени, но одновременно с этим они оказали значительное воздействие на последующие литературные традиции, особенно в жанре романа. Джейн Остин, английская писательница, чьи произведения были написаны в конце XVIII — начале XIX века, стала одной из самых влиятельных фигур в мировой литературе. Ее творчество пережило несколько этапов признания, начиная от скромного и локального восприятия при жизни до глобальной популярности в XXI веке. Этот феномен можно назвать джейнизмом, поскольку он олицетворяет определенную культурную тенденцию, распространившуюся как в литературной, так и в массовой культуре.

На рубеже XVIII–XIX веков английский роман проходил трансформацию от сентиментализма к реализму. Джейн Остин стала одной из первых авторов, кто сумел интегрировать элементы моралистической прозы и остросоциальной сатиры в жанровую рамку романтической истории. Ее романы демонстрируют развитие реалистического стиля, в котором «общественные нормы и внутренний мир героев вступают в сложные взаимоотношения» [Southam, p. 94].

Остин сформировала устойчивый тип повествовательного голоса — ироничного, наблюдательного, но не циничного. Как отмечает Джон Маллэн, «в ее прозе ирония не разрушает, а проясняет, она не отстраняет, а приближает читателя к персонажам» [Mullan, p. 38]. Этот приём стал характерным для всей последующей английской литературной традиции. Кроме того, акцент Остин на моральном выборе, личностном росте и критике общественных ожиданий оказал влияние на целое поколение авторов. В романах Остин центральное место занимает женская субъективность, что предвосхищает дискуссии о гендерной идентичности в литературе XX века. В частности, писательницы Вирджиния Вулф и А. С. Байатт подчеркивали

значимость Остин как «первой женщины, которая писала не как мужчина» [Woolf, p. 57].

В произведениях Джейн Остин важнейшее место занимает изображение английского общества конца XVIII — начала XIX века. Это время, когда Англия переживает перемены, связанные с индустриальной революцией, политическими и социальными изменениями, но в то же время сохраняются традиционные нормы поведения, особенно в отношении женщин и брака. Получается, образ общества в произведениях Джейн Остин — это зеркальное отражение британской социальной структуры конца XVIII — начала XIX века, где социальные ожидания и личные стремления героинь часто сталкиваются.

Одной из целей данного исследования является выявление передачи истинного образа Элизабет Беннет в двух русских переводах, выяснение, какой из них является наиболее «переводчески эквивалентным», то есть переводом, «осуществляемым на уровне, необходимом и достаточном для передачи неизменного плана содержания» [Бархударов, с. 115], а также анализ отличий рецепции образа Элизабет Беннет в англоязычном и русскоязычном мире. Элизабет Беннет была выбрана предметом данного анализа, так как она является главной героиней романа, от ее лица ведется основная часть повествования.

При проведении исследования использовались культурно-исторический, сравнительно-сопоставительный и текстологический методы, а также положения переводоведческой теории (в частности, идеи эквивалентности и прагматики перевода) и теории рецепции (в рамках которой читательская интерпретация рассматривается как подвижная структура, зависящая от культурных и текстуальных факторов).

Говоря о межкультурной рецепции в современную эпоху глобализации, нельзя обойти стороной критически важный для этого процесса компонент, а именно — перевод. В формировании литературной репутации автора перевод выступает в качестве одного из видов рецепции, так как удачный перевод, равно как и неудачный, напрямую влияет на восприятие автора среди иноязычной публики. Для многих читателей, не знакомых с оригиналом произведения,

словами переводчика говорит сам автор, поэтому качественный перевод крайне важен для рецепции автора в иной культуре, отличной и закрытой от него языковым барьером.

Следует отметить, что литературное произведение, попав в новый социально-культурный контекст, зачастую приобретает новые коннотации и обрастает новыми трактовками, появляющимися, в свою очередь, вследствие исторически-социального отличия людей, разговаривающих на языке оригинала и на языке перевода (в нашем случае, соответственно, это английский и русский языки). По словам Поля Рикера, французского философа, сложность перевода заключается в том, что «совокупность мировоззренческих представлений, свойственных носителям какого-то определенного языка, оказывается чуждой и непонятной для носителей другого языка, чьи отношения с миром выглядят иначе» [Поль Рикер, с. 2].

Оценка качества перевода также является современной научной дилеммой, так как до сих пор не имеет однозначного и общепринятого объяснения. Перевод требует от человека знаний во многих областях человеческой деятельности и, помимо лингвистики, пересекается со многими дисциплинами. Стоит отметить, что переводчик — не только личность, но и носитель определенной языковой культуры и экстралингвистических знаний. Так, различия в переводах одного произведения на один и тот же язык разными авторами зачастую объясняются экстралингвистическими факторами, такими как принадлежность переводчиков к различным эпохам и преобладание различной переводческой тенденции в разные времена, что оказывает существенное влияние на текст перевода. Оценка качества перевода художественного текста осложняется тем фактом, что любое произведение, будучи в первую очередь фактором культуры, включает в себя не только свободное владение языком иной страны и знание ее культуры, но и множество неязыковых факторов, таких как умение переводчика представить перед читателями наиболее близкий и по смыслу и по форме к оригиналу текст [Бородулина, Гусаров, Савченко, с. 9].

В «Гордости и предубеждении» автор знакомит нас с одним из портретов обыденной жизни, который показывает его талант с самой выгодной стороны. Сюжет романа связан в основном с судьбой

второй сестры: молодой человек, богатый и знатный, но надменный и сдержанный в обращении, влюбляется в неё, несмотря на тень, бросаемую на предмет его увлечения вульгарностью и неблагоприятным поведением ее родственников. Леди же, наоборот, задета пренебрежением к её родным, которое поклонник не пытается скрывать; предубежденная против него и по другим причинам, она отказывается от его руки, предложенной ей столь нелюбезно, и не подозревает, что сделала глупость, пока случайно не оказывается в принадлежащем ее поклоннику весьма красивом поместье. Молодые люди случайно встречаются, как раз когда благоразумие начинает брать в героине верх над предубеждением. После нескольких существенных одолжений, оказанных её семье, влюблённого поощряют возобновить ухаживания, и роман кончается счастливо [Reitzel, p. 487].

Роман был написан в период, когда Англия переходила от аграрной экономики и земельного дворянства к промышленному капиталистическому обществу. До этой трансформации многие женщины имели хотя бы некоторую степень равенства, поскольку работали вместе с мужьями в семейных делах. Идея существования женской сферы может рассматриваться как результат столетних экономических изменений в британской культуре, которые закрепили домашнюю сферу как «женскую сферу», идеологически сильную концепцию, основанную на предположении, что женщины лучше всего подходят для управления домашними делами, а также для морального и духовного воспитания детей. В то же время мужчины были более склонны управлять публичными и политическими делами. В результате нового мировоззрения, которое зарождалось в то время, когда Дж. Остин писала свои произведения, важные вопросы этого периода, такие как экономическое неравенство между мужчинами и женщинами, часто поднимаются в её сюжетах [Newton, p. 890].

Чтобы полнее понять важность роли Элизабет Беннет в романе, следует рассмотреть социальный контекст и положение женщин и мужчин в Великобритании того времени. Для этого обратимся к работе под названием “*A Vindication of the Rights of Women*” (1792) Мэри Уолстонкрафт, британской писательницы и философа

XVIII века, которая внесла большой вклад в развитие современного феминизма. Уолстонкрафт подчеркивает, что мужчина был возвышен над женщиной, обладая экономическими, политическими и другими формами привилегий. Текст Уолстонкрафт имеет важное значение для романа «Гордость и предубеждение», поскольку описывает эпоху, в которую женщинам необходимо было полагаться на институт брака, чтобы избежать страданий. Исследовательница утверждает, что женщины были лишены возможности достижения своего интеллектуального потенциала, поскольку их принуждали к бессмысленным бракам. На самом деле можно утверждать, что роман Остин является проявлением феминистского мировоззрения. Уолстонкрафт воодушевляет женщин, поощряя и вдохновляя их стремиться к образованию и сопротивляться слепому подчинению, чтобы освободиться от общества, управляемого мужчинами, — эта точка зрения близка и героине романа Элизабет Беннет. Кроме того, Уолстонкрафт бросает вызов женщинам, призывая их развивать свои умственные способности и прекращать следовать социальным концепциям, которые заставляют их тратить время и силы на развитие своей внешности и качеств, считающихся выгодными для замужества, чтобы возвыситься на рынке невест [Wollstonecraft, p. 9]. Таким образом, в Великобритании того времени женщины рассматривались лишь как матери и жены, способные вести домашнее хозяйство и воспитывать детей, соответственно, их главной целью было удачное с финансовой точки зрения замужество. Остин, продолжая идеи Уолстонкрафт, создает героиню викторианской эпохи — Элизабет Беннет, которая бросает вызов обществу, контролируемому мужчинами, и одерживает победу. Время жизни Остин характеризуется началом развития феминизма: в эти годы он начал становиться актуальной политической повесткой. Мастерство Джейн Остин при создании характера Элизабет Беннет позволяет наполнить роман феминистической критикой без вызова излишних эмоциональных реакций.

Характер Элизабет Беннет претерпевает изменения в ходе сюжета. Развитие героев крайне важно для Джейн Остин, поэтому и ее главные герои проходят достаточно сложный путь становления, и только после этого находят уже заслуженное счастье. Диана

Лесли, исследовательница из швейцарского университета, в своем исследовании “A Heroine of Change and Consolidation” утверждает, что Элизабет Беннет является предшественницей социальных изменений в Великобритании XIX века: «Ее необычно независимый ум отличает ее от остальных молодых девушек ее времени, для которых подчинение социальным нормам и ожиданиям является стилем жизни» [Lesley, p. 5]. Элизабет бросает вызов социальным стереотипам и отказывается дважды весьма удачным предложениям замужества, тем самым показывая, насколько для нее важна истинная любовь и уважение к партнеру, а не просто социальный статус жены.

В качестве материала для данного исследования были взяты переводы И. Маршака (1967) и А. Ливерганта (2023), самый первый и последний переводы романа соответственно. Различия в них представлены в сравнении ниже. Фрагменты были выбраны путем анализа и выявления отрывков, прямо влияющих на формирование представления об Элизабет Беннет, а также их отличий друг от друга в переводах.

Книга первая. Глава 8

Текст оригинала: “Her manners were pronounced to be very bad indeed, a mixture of **pride and impertinence**; she had **no conversation, no style, no beauty**” [Austen, p. 27].

Перевод И. Маршака: «Ее манеры были признаны вызывающими и самонадеянными, и было сказано, что она полностью лишена вкуса, красоты, изящества и умения поддерживать разговор» [Остен 1967, с. 35].

Перевод А. Ливерганта: «...мисс Бингли принялась ее критиковать: **воспитана бог знает как, дерзка и самолюбива, поддержать беседу не в состоянии, ни вкуса, ни стиля, ни красоты**» [Остен 2023, с. 39].

В данном отрывке А. Ливергант достаточно резко переводит суждения незерфилдских дам об Элизабет. Намного грубее звучит вариант «воспитана бог знает как, дерзка и самолюбива», чем ее «манеры были признаны вызывающими и самонадеянными» в варианте И. Маршака. Также вариант «поддержать беседу не в состоянии, ни вкуса, ни стиля, ни красоты» звучит негативнее, нежели «полностью лишена вкуса, красоты, изящества и умения

поддерживать разговор» в варианте И. Маршака. Данные переводы задают различные рамки приличия в XVIII веке, а также рисуют разную картину характера Элизабет Беннет. Конечно, данное восприятие героини весьма ошибочно, однако оно все же формирует понимание критичности представления самой Остин своих персонажей. Романистка не изображала даже самых любимых своих героев эталонами совершенства и благородства, а скорее стремилась показать обычных людей, которым так же, как и отрицательным персонажам, свойственны негативные качества. Гордость — качество, присущее в равной степени каждому из протагонистов, а не определяющее характер одной Элизабет или одного мистера Дарси. Также фразеологизм «бог знает как» является разговорным и даже вульгарным для дамы из светского общества, коей является мисс Бингли, произносящая его. Намеренное добавление грубости в высказывания дам из светского общества не соответствует эпохе и идее Дж. Остин. Литературовед К. Н. Атарова утверждает, что «в самих сюжетах романов Остен нет оригинальности и новизны. Они встречались и в современной ей литературе. Здесь важно не что, а как» [Атарова, с. 597]. Соответственно, писательница была крайне избирательна в выборе фраз, которые произносили ее персонажи, и подобные разговорные выражения не находили места ни в самом повествовании, ни в описании одной из ее любимых героинь.

Книга первая. Глава 8

Текст оригинала: **“What could she mean by it? It seems to me to show an abominable sort of conceited independence, a most country-town indifference to decorum”** [Austen, p. 28].

Перевод И. Маршака: **«О чем она думала? Я в этом вижу худший вид сумасбродства — свойственное провинциалам пренебрежение всеми приличиями»** [Остен 1967, с. 36].

Перевод А. Ливерганта: **«И что это она о себе возомнила?! Чистой воды сумасбродство! Полнейшее пренебрежение приличиями! Провинциалка!»** [Остен 2023, с. 40].

Рассмотрим эпизод, в котором мисс Бингли вновь выражает своё отношение к Элизабет. На уровне прагматического смысла в оригинале высказывание героини содержит выражение недовольства и критики, но подаётся в рамках аристократической вежливости.

Остин сохраняет определенную эмоциональную сдержанность и дистанцию, что является частью ее авторского стиля. Перевод И. Маршака воспроизводит эту сдержанность, не переходя границ светского этикета: реплика кажется едко-ироничной, но не грубой. Напротив, версия Ливерганта акцентирует эмоциональность и прямолинейность — выражения «И что это она о себе возомнила?!» и «Провинциалка!» придают реплике резкость, характерную скорее для современного повседневного дискурса, чем для раннего XIX века.

В связи с нарастающей урбанизацией к концу XVIII века в культуре Великобритании все больше противопоставлялись городской и деревенский образ жизни, причём постоянно обсуждались преимущества и недостатки обоих, а светский лоск связывался с городским, столичным укладом. В культуре сентиментализма и раннего романтизма идея более подлинного существования человека соединялась с природой и деревней. Этот подход не был чужд Дж. Остин и проявился во многих частях данного романа [Остен 2023, с. 677]. Элизабет, будучи представительницей провинциального круга, бросает вызов столичным ожиданиям и нормам поведения. В этом контексте слово «провинциалка», появляющееся у Ливерганта, превращается в прямое оскорбление, тогда как в оригинале речь идёт скорее о типичном для провинции поведении, а не о характеристике самой личности.

С точки зрения перевода как межкультурной коммуникации (Хатим и Мэйсон, Вермеер) подобное изменение тональности может искажать не только образ героини, но и саму атмосферу романа, нарушая историко-культурный код оригинала. Выражения, используемые Ливергантом, делают высказывание мисс Бингли более агрессивным и фамильярным, чем в английском тексте, в результате чего читатель может сформировать чрезмерно негативное впечатление об Элизабет.

Особое внимание заслуживает и пунктуационная организация фразы у Ливерганта — последовательность вопросительного и восклицательного знаков («?!») усиливает эмоциональную нагрузку реплики, что не характерно для прозы Остин. Её стиль, отличающийся иронической отстраненностью, в большей степени



передается у Маршака, который сохраняет умеренную интонацию высказывания и избегает чрезмерной экспрессии.

С позиции эстетики рецепции (Яусс, Изер) подобные переводческие смещения формируют у русскоязычного читателя отличную от оригинала интерпретацию героини. Элизабет в интерпретации Остин — умная, ироничная и независимая женщина, которая воплощает модерную женскую субъектность. Придание ее образу резких черт и принижение её достоинства в переводе может привести к искажению замысла автора и снижению сложности восприятия персонажа.

Таким образом, перевод И. Маршака более точно передаёт стилистические и культурные особенности оригинала, сохраняя сложную и многослойную структуру высказываний и образов. Перевод А. Ливерганта, несмотря на его живость и современность, в отдельных случаях нарушает баланс между авторской и переводческой интенцией, что отражается на рецепции образа Элизабет Беннет как культурного символа женской индивидуальности.

Книга первая. Глава 10

Текст оригинала: “No, no; stay where you are. You are **charmingly** grouped, and appear to uncommon advantage. **The picturesque would be spoilt by admitting a fourth**” [Austen, p. 41].

Перевод И. Маршака: «Нет, нет, пожалуйста, останьтесь! Вы образуете необыкновенно живописную группу. Гармония будет нарушена, если к вам присоединится четвертый» [Остен 1967, с. 51].

Перевод А. Ливерганта: «Нет, нет, — ответила Элизабет, у которой не было ни малейшего желания прогуливаться вместе с сестрами. — Идите как идете. **Втроем вы прекрасно смотрите — четвертая только помешает**» [Остен 2023, с. 55].

Исследование переводов романа Остин требует не только лексико-семантического анализа, но и учета культурно-исторического контекста оригинала. Особую сложность представляет передача ироничных и эстетически нагруженных реплик героини, таких как знаменитая отсылка к “picturesque” в сцене с мистером Дарси и сестрами Бингли.

В оригинале сказано о нежелательности портить живописность (“picturesque”) группы: таким образом Элизабет упоминает важнейшую для эстетики рубежа XVIII–XIX веков категорию, предполагающую умение живописца или просто ценителя прекрасного чувствовать композиционное совершенство естественных сцен наравне с произведениями искусства. Употребление термина в речи Элизабет Беннет выступает не только как ироничный комментарий, но и как демонстрация культурной осведомленности героини, знакомой с интеллектуальной модой своего времени. Едва ли мисс Бингли и миссис Херст способны уловить такую аллюзию, но Элизабет могла рассчитывать, что ее метафору поймет начитанный мистер Дарси.

В переводе И. Маршака отмечается попытка сохранить отсылку к живописной категории: слова «живописная группа» и «гармония» отсылают к понятию композиционного равновесия и эстетической завершенности. Такой подход соотносится с теорией динамической эквивалентности Юджина Найды, в соответствии с которой перевод должен не столько дословно воспроизводить исходный текст, сколько вызывать у целевой аудитории сходное впечатление. Стилистическая умеренность и сохранение эстетических коннотаций позволяют передать авторскую иронию и культурную изощренность оригинала.

А. Ливергант, напротив, прибегает к стратегии прагматической адаптации, в рамках которой стилистическая и культурная дистанция сокращается в пользу большей естественности для современного русского читателя. Использование выражения «вы прекрасно смотрите» и опущение термина “picturesque” лишает реплику Элизабет её эстетического и интеллектуального подтекста, а замена финальной реплики на «четвёртая только помешает» делает фразу более прямолинейной и бытовой. Подобная трансформация может быть оправдана задачей сделать текст понятным для широкой аудитории, но при этом искажает индивидуальность героини, чья речь всегда насыщена ироническими и культурными аллюзиями.

С точки зрения эстетики рецепции такое снижение культурного регистра реплики влияет на восприятие читателем образа Элизабет. В оригинале её остроумие построено на культурной рефлексии,

тонкой игре с понятиями и речевыми оборотами эпохи. В адаптированном варианте теряется сам характер этой игры, и героиня предстает ироничной скорее в бытовом, чем в интеллектуальном смысле. Это может привести к смещенной интерпретации её характера: от интеллектуальной независимости к простой язвительности.

Таким образом, сравнительный анализ демонстрирует, что перевод И. Маршака следует стратегии культурной дистанции и функциональной эквивалентности, в то время как А. Ливергант делает выбор в пользу стилистической адаптации и доступности. Однако в случае подобных реплик этот выбор затрагивает не только стиль, но и глубинные характеристики персонажа. Утрата термина “*picturesque*” в переводе — это не просто лексическая замена, а потеря маркера эпохи и важной части речевой индивидуальности Элизабет Беннет.

Особое внимание заслуживает и контекстуализация перевода в предисловии А. Ливерганта, где он признает стремление «обновить» роман Остин: «... моим основанием (или, как теперь любят говорить, мотивацией) для очередного перевода этого шедевра английской прозы конца восемнадцатого столетия было желание сделать его по возможности менее громоздким, менее архаичным, более живым и современным — более *актуальным*, если угодно. Особенно это касается диалогов, прямой речи. В переводе И. Маршака (этот перевод переиздается постоянно), тем более — И. Гуровой персонажи романа говорят, да и думают, как-то натужно, искусственно, многословно <...> А между тем на изящном, остроумном диалоге построен весь роман, да и все, в сущности, книги Остен, больше напоминающие пьесы» [Остен 2023, с. 655]. Однако данная «актуализация» идёт вразрез с эстетическим регистром оригинала и нарушает жанровую специфику романа, во многом построенного на тонкой игре речевых стратегий.

С точки зрения рецепции различия в переводах способны существенно изменить восприятие персонажа русскоязычным читателем. Согласно Х. Р. Яуссу и В. Изеру, каждый акт прочтения есть соотнесение текста с горизонтом ожиданий читателя. Вариант Ливерганта ориентирован на современного читателя и нарушает историко-культурный код, в то время как версия Маршака ближе

к авторской речевой установке. Это создает разные эстетические образы героини — от саркастичной и глубокой молодой женщины до излишне экспрессивной и эмоционально неуравновешенной особы.

Также, согласно скопос-теории, стратегия перевода зависит от целевой функции текста. Цель Ливерганта — сделать роман «актуальным» — ведет к стилистическим смещениям, тогда как Маршак соблюдает приоритет авторской интенции, стремясь к максимально точной реконструкции образа.

Таким образом, перевод как акт интерпретации играет решающую роль в формировании рецепции персонажа. Речевая манера Элизабет Беннет — важнейший признак ее характера, искажение которой в переводе меняет восприятие не только сцены, но и всей концепции романа.

Сравнительный анализ образа Элизабет Беннет в переводах И. Маршака и А. Ливерганта демонстрирует, насколько существенно стратегии перевода могут влиять на рецепцию литературного персонажа. Образ Элизабет как центральной фигуры романа Джейн Остин «Гордость и предубеждение» во многом формируется через ее язык, манеру выражения, ироничность, интонации и социальную осознанность. Перевод, являясь одновременно актом интерпретации и коммуникации, либо сохраняет эти характеристики, либо трансформирует их, тем самым создавая иной культурный и эстетический образ героини.

В переводе И. Маршака отчетливо прослеживается ориентация на принцип эквивалентности и сохранения авторской интенции, что позволяет максимально приблизить русскоязычного читателя к эпохе Остин и ее культурному коду. Элизабет у Маршака остроумна, благовоспитанна, эмоционально сдержанна, но не лишена внутренней решимости. Этот подход соотносится с принципами форенизации по Лоуренсу Велути и с концепцией динамической эквивалентности по Юджину Найде, при этом оставляя оригинал узнаваемым и стилистически достоверным.

Элизабет у Ливерганта — умная, яркая, независимая, но при этом менее аристократичная и менее утонченная героиня. Она ближе современному читателю, но дальше от реальной речевой

и поведенческой модели девушки эпохи Джейн Остин. Её образ становится более понятным, но в то же время менее аутентичным с точки зрения историко-культурного и литературного контекста.

Такое расхождение в переводческих подходах показывает, насколько важно учитывать не только лексический и грамматический уровни текста, но и его прагматический, стилистический и культурный уровни. Образ Элизабет Беннет — сложный, многослойный, он требует от переводчика баланса между точностью, стилистической адекватностью и уважением к эстетике эпохи.

Следовательно, различия в переводах оказывают принципиальное влияние на формирование читательского восприятия персонажа и, в более широком смысле, на рецепцию романа Джейн Остин в русской литературной традиции. Перевод оказывается не только лингвистическим, но и культурным актом, формирующим читательскую интерпретацию и историческую память о тексте.

### **Источники**

*Остен Д.* Гордость и предубеждение / пер. А. Я. Ливерганта. М. : Ладомир, 2023. 868 с.

*Остен Д.* Гордость и предубеждение / пер. И. Маршака. М. : Наука, 1967. 868 с. — (Литературные памятники).

*Austen J.* *Pride and Prejudice*. Moscow : Lingua, 2022. 384 p.

### **Исследования**

*Атарова К. Н.* Джейн Остен и век Просвещения // Остен Дж. Гордость и предубеждение / пер. А. Я. Ливерганта. М. : Ладомир, 2023. С. 565–602.

*Бархударов Л. С.* Язык и перевод: вопросы общей и частной теории перевода. М. : Изд-во МГУ, 2008. 320 с.

*Бородулина Е. С., Гусаров Д. А., Савченко Е. П.* Оценка качества перевода художественного текста: основные критерии и их теоретическое обоснование (на материале переводов британских женских романов викторианской эпохи) // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Лингвистика. 2023. № 3. С. 6–17.

*Вермеер Х. С.* Основы скопос-теории // Вопросы переводоведения. 2000. № 1. С. 45–67.

*Изер В.* Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория : антология / сост. И. В. Кабанова. М. : Флинта : Наука, 2004. С. 201–224.

*Рикёр П.* Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. М., 2008. 321 с.

*Сибгатуллина И. К.* Особенности перевода лексических трансформаций (на материале романа Джейн Остин «Гордость и предубеждение») // EUROPEAN RESEARCH: сборник статей X Международной научно-практической конференции: в 3 ч., Пенза, 20 мая 2017 года. Т. 2. Пенза : «Наука и Просвещение» (ИП Гуляев Г. Ю.), 2017. С. 89–91.

*Хатим Б., Мэйсон И.* Discourse and the Translator. London : Longman, 1990. 248 p.

*Яусс Г. Р.* История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. 1995. № 12. С. 34–84.

*Magtulis Cano D. L.* A Heroine of Change and Consolidation: Elizabeth Bennet: A Harbinger of Change in Jane Austen's *Pride and Prejudice* // The English Review. 2023. Vol. 14, nr 2. P. 45–59.

*Mullan J.* What Matters in Jane Austen? London : Bloomsbury, 2012. 352 p.

*Newton J. L.* 'Pride and Prejudice': Power, Fantasy, and Subversion in Jane Austen // Feminist Studies. 1978. Vol. 4, nr 1. P. 27–42.

*Reitzel W.* Sir Walter Scott's Review of Jane Austen's *Emma* // PMLA. 1928. Vol. 43, nr 2. P. 487–493.

*Southam B. C.* Jane Austen and the Literary Tradition. Cambridge : Cambridge University Press, 1986. 204 p.

*Wollstonecraft M.* A Vindication of the Rights of Woman. London : Printed for J. Johnson, 1792. 348 p.

*Woolf V.* The Common Reader. London : Hogarth Press, 1915. 164 p.

## **5.5. Феномен любительских переводов с китайского языка в российском медиапространстве**

В последние несколько лет все большую долю рынка переводной художественной литературы занимают переводы китайских авторов (к примеру, в 2024 году зафиксирован рост продаж более чем

на 82 % по сравнению с аналогичным периодом 2023 г.). В то же время невозможно не отметить, что общая масса переводов китайских авторов может быть разделена на несколько групп:

1) переводы, выполненные через язык-посредник (как правило, английский) — к примеру, трилогия «Задача трех тел» (Лю Цысинь) в жанре научной фантастики, перевод которой был выполнен с английского по согласованию с автором (т. к. редакция англоязычного издания ближе к изначальной авторской задумке);

2) переиздания переводов, выполненных советскими китаистами, издаваемые без редактуры (с тех пор несколько поменялись правила записи имен, вместо записи личных двусложных имен через дефис используется слитное написание: было «Линь Дай-юй», стало «Линь Дайюй»). Советские издания продолжают использовать написание имен через дефис). Примером могут служить переиздания «четырёх великих романов»:

- «Троецарствие» (XIV в.). Перевод на русский: В. А. Панасюк, 1954.

- «Речные заводы» (ок. XV в.). Перевод на русский (70-главная версия): А. П. Рогачёв, 1955.

- «Путешествие на Запад» (XVI в.). Перевод на русский: А. П. Рогачёв, В. С. Колоколов, 1959.

- «Сон в красном тереме» (XVIII в.). Перевод на русский: В. А. Панасюк, 1958.

3) переводы современных китайских авторов. Внутри этой категории можно выделить две основные подгруппы:

а) авторы «большой литературы» и переводы, выполненные профессиональными переводчиками с китайского языка: «Четверокнижие» Янь Лянькэ (пер. Алины Перловой), «Красный гаолян» Мо Яня (пер. Натальи Власовой), «Белый снег, чёрные вороны» Чи Цзыцзяня (пер. Алексея Родионова);

б) авторы «сетевой литературы» и переводы, выполненные анонимно или переводчиками без профессионального образования: «Магистр дьявольского культа» Мосян Тунсю (пер. М. Кулишовой), «Туман. Вне измерений» Вэйфэн Цзисюй (переводчик неизвестен).

К этой группе также отнесены многочисленные «фанатские» переводы китайских сетевых романов, сериалов и фильмов, выполненные любителями неофициально.

В то время как переводы из первой подгруппы выполняются в целом в русле советской традиции перевода, переводы из второй подгруппы гораздо более разнообразны. Как правило, печатные издания подвергаются редактуре (хоть и не всегда редактор в полной мере владеет языком оригинала), также для непрофессиональных переводов, выходящих в крупных издательствах, проводится сверка с китаистами. В случае же фанатских переводов, которые доступны онлайн, качество перевода остается исключительно на совести самих переводчиков.

В силу того, что большинство фанатских переводов публикуется под псевдонимами, весьма сложно бывает определить, являются ли переводчики профессионалами-востоковедами; однако в силу личного опыта участия в фанатских переводах у автора статьи была возможность собрать некоторую статистику.

Одно из активно действующих объединений переводчиков-любителей (фансаб-группа / ФСГ (от англ. fansub group)) предоставило следующие данные по составу участников: из 13 переводчиков только один имеет востоковедческое образование, но является *японистом*; еще два человека имеют образование в сфере перевода, но с *европейских* языков.

Фансаб-группа, в которой занимался переводами автор статьи, не имела в составе ни одного китаиста с дипломом по специальности «Востоковедение» или любой другой смежной специальности; сам автор статьи прошёл переподготовку как переводчик с китайского уже после ухода из данной фансаб-группы.

В совокупности с тем фактом, что многие переводы в этой среде выполняются людьми с не самым высоким владением китайским языком (объявления о наборе в различные ФСГ обычно просят уровень владения китайским языком от HSK4, что приблизительно соответствует уровню A2 по классификации CEFR), а также тем, что неустановленная часть выполняется через язык-посредник (английский), а после проходит сверку с китайским оригиналом, можно заключить, что в целом любительские переводы не отличаются



особенно высоким качеством (что не означает, впрочем, что все они плохи).

Интересным их свойством является отход от советской традиции перевода — часто не в силу сознательного решения переводчика, а по причине банального незнания о существовании такой традиции. Так как многие переводчики не знакомы с советскими переводами китайской классики, они не распознают отсылки в речи героев на традиционные сюжеты и не вполне ориентируются в том, как принято переводить отдельные термины. Часто выбор в сторону транскрипции каких-либо реалий, а не передачи с помощью кальки, подбора функционального соответствия или описания, продиктован также тем, что переводчики и читатели любительских переводов и так знакомы с данными реалиями и не нуждаются в дополнительных средствах разъяснения, китайский термин воспринимается ими как средство создания антуража.

Примером может служить слово 师弟 shīdì, которое в китайском обозначает младшего соученика, то есть мужчину младше вас, который имеет с вами общего учителя. В фанатских переводах принято оставлять транскрипцию и давать сноску-комментарий, что перетекает и в переводы, изданные в печатном виде [Мосян Тунсю, с. 7, Шуй Жу Тянь-эр, с. 20], в то время как советские переводы склонны каждый раз выбирать иной перевод в зависимости от контекста. Так, в переводе романа XVI в. «Путешествие на Запад», выполненном А. Рогачевым и В. Колоколовым, переводчики в гл. 12 выбирают в качестве перевода «духовный брат», в гл. 19 — «брат-монах», в гл. 26 — «побратим» и т. д., так как переводы советских времен («Путешествие на Запад» было впервые издано в этом переводе в 1959 году) были рассчитаны на массового читателя, не знакомого с китайской культурой даже на самом поверхностном уровне. Сейчас же любой читатель может использовать поисковые машины, чтобы узнать значение и коннотации используемого термина.

Как уже упоминалось выше, не всегда отход от устоявшейся традиции плох сам по себе; у переводчиков-любителей, не ограниченных общепринятой нормой, случаются удачные переводческие решения.

В качестве иллюстрации хочется привести различные трактовки слова 壶 hú. «Большой китайско-русский словарь» предлагает в качестве возможных переводов такие варианты, как чайник, кувшин, фиал, фляга, сосуд с горлышком и т. д. В китайском ху может использоваться и для описания чайника для чая, и емкости для вина — в китайской традиции рисовое вино подогревают перед подачей. Видимо, в силу этого советская традиция склонна использовать в качестве перевода бинома 酒壶 jiǔhú цзюху сочетание «чайник вина»:

宝玉忙接道：“有烧酒。”便命将那合欢花浸的酒烫一壶来。

«— Подогретое гаоляновое вино есть! — тотчас отозвался Баоюй и приказал служанкам принести чайник с вином, настоем на листьях акации». («Сон в красном тереме», пер. В. Панасюка, гл. 38).

В то же время внешне цзюху действительно гораздо больше напоминает кувшин; иероглиф ху также не имеет никакой этимологической связи с чаем как с напитком или растением, являясь видоизмененной пиктограммой, т. е. изображением емкости.

Поэтому решение переводчиков и редакторов перевода сериала «山河令» («Далекие странники») 2021 года выбрать в качестве перевода «кувшин» представляется нам вполне оправданным — тем более что цзюху появляется в кадре. Остается вопросом, разумеется, имел ли переводчик «Сна в красном тереме» возможность увидеть цзюху хотя бы на иллюстрациях: не исключено, что это повлияло бы на его выбор.

Нам также кажется важным отметить, что грань между любительскими и профессиональными переводами размывается: не только за счет того, что мы не всегда можем быть уверены, кто именно прячется за псевдонимом, но и за счет того, что люди, начинающие как переводчики-любители, позже получают соответствующее образование. Наблюдение за ростом популярности университетских специальностей, связанных с китайским, и причин, почему абитуриенты выбирают для себя соответствующие направления, предсказывает нам заметное увеличение количества профессиональных переводчиков с китайского и, будем надеяться, повышение общего уровня переводов с китайского на русский язык.

## Источники

*Мосян Тунсю.* Магистр дьявольского культа. Т. 1. / пер. М. Кулишовой. М. : Истари Комикс, 2020. 445 с.

*У Чэн-энь.* Путешествие на Запад / пер. А. Рогачёва, В. Колоколова. М. : Иностранка, 2024. 460 с.

*Цао Сюэцинъ.* Сон в красном тереме / пер. В. Панасюка. М. : Иностранка, 2024. 1760 с.

*Шуй Жу Тянь-эр.* Зимняя бегония. Т. 1. / пер. Е. Фейгиной. М. : Эксмо, 2024. 318 с.

### 5.6. Повесть И. А. Бунина «Суходол»: особенности перевода на китайский язык

Среди переводов произведений Бунина широкое распространение и популярность среди китайских читателей получили тексты Дай Цун и Чэнь Фу. Кратко представим этих двух переводчиков.

Дай Цун 戴聰 (1933–2020) — известный переводчик русского языка в Китае. Он был участником Народно-освободительной армии в 1949 г., служил русским переводчиком Восточно-Китайского командования противовоздушной обороны Народно-освободительной армии, а затем работал редактором в нескольких издательствах в Шанхае, в том числе в Шанхайском переводческом издательстве [У Каней, IV]. Дай Цун скончался 7 февраля 2020 года в возрасте 87 лет в Шанхае. Лучшие из его переводов — 4 тома из пятитомного «Собрания сочинений Бунина», «Избранная проза Бунина» и «Золотая роза» Константина Паустовского.

Чэнь Фу 陈馥 (род. 1934) окончила Институт русского языка в Пекине в 1954 г. Работала преподавателем в Институте русского языка в Пекине, переводчиком в иностранном и международном отделах информационного агентства Синьхуа, редактором в отделе редакции иностранной литературы Издательства народной литературы. «Собрание сочинений Л. Н. Толстого» было удостоено специальной премии «Первая национальная выдающаяся книга по зарубежной литературе» в 1991 году. Лучшие из ее переводов — «Последнее

свидание», «Освобождение Толстого» и «Избранные рассказы» Бунина. Переводчица редактировала «Собрание сочинений Льва Толстого» (из 17 томов она принимала участие в переводе второго, четвертого, двенадцатого и семнадцатого). Чэнь Фу также переводила сочинения Н. С. Лескова, в частности, его хронику «Соборяне», что свидетельствует о высоком уровне ее квалификации.

Эти два переводчика в свое время по-разному подошли к переводу повести «Суходол», и мы можем увидеть отличия уже в заголовке: показательно, как он переводился на китайский язык. В четырехтомном «Собрании сочинений Бунина» (《布宁文集》四卷), переведенном Чэнь Фу и изданном в 2009 году, «Суходол» переводится как «Усадьба сухой долины» (旱谷庄园). В таком переводе отражается опора на семантику слова *суходол*, что означает «засушливый» и «истощённый». В «Толковом словаре живого великорусского языка» В. И. Даль дает такое определение слову: «лощина, долина без воды, сухменное угорье» [Даль, с. 367]. А в версии, опубликованной в 2016 году и переведенной Дай Цун, произведение называется просто «Суходол» (苏霍多尔). Никто из китайских ученых пока не прокомментировал это изменение, но благодаря переводу нетрудно увидеть, что прямое использование имени Суходол в качестве названия книги больше соответствует пафосу произведения.

В качестве материала для анализа была выбрана вторая глава «Суходола». В ней отчетливо видны различия между переводами двух авторов. В качестве примера возьмем один из фрагментов.

1. Разница между традиционными сказочными образами.

Оригинальный текст Бунина:

*«...поцеловались мы с подошедшей. Не сама ли это Баба-Яга? Но высокий шлык из какой-то грязной тряпки торчал на голове Бабы-Яги, на голое тело ее был надет рваный и по пояс мокрый халат, не закрывавший тощих грудей»* [Бунин, с. 139].

Перевод текста Дай Цун (перевод с китайского на русский, подстрочник):

*«...поцеловали ее, трогали ее холодный, острый нос, и от нее исходил сильный запах фермы. Может быть, это та самая старая ведьма, которая в сказках поедает детей? Только на голове*

*у этой старой ведьмы была высокая шляпа, сшитая из грязных лохмотьев, а тело прикрывал рваный халат, низ которого промок до пояса, и он был настолько изорван, что не мог скрыть ее увядшую и сморщенную грудь».*

Перевод текста Чэнь Фу (перевод с китайского на русский):

*«...поцеловали и так испугались от того, что заглянули в ее безумные черные глаза, почувствовали острый и холодный нос и сильный запах, как из избы. Неужели она была ведьмой из сказки? Вокруг головы у нее была намотана грязная тряпка, а все, что у нее было — это рваная одежда, которая была настолько мокрой до пояса, что не могла прикрыть ее сморщенные груди».*

В китайской культуре нет Бабы-Яги, и китайские переводчики просто заменили имя этого персонажа на слово «ведьма». В традиционной русской культуре ведьма (и Баба-Яга) имеет странную уродливую внешность: грязные волосы, высокий ястребиный нос, рот с несколькими зубами и длинные ногти. В. И. Даль дополняет: «Она простоволоса и в одной рубахе, без опояски: то и другое — верх бесчиния» [Даль, с. 33]. В китайских сказках ведьма — это служанка во дворце, которая танцует, приветствуя богов, и читает молитвы для гадания. Позже слово «ведьма» стало обозначать женщину, которая притворяется богом и молится за других, но этот образ появляется в сказках редко и не выделяется китайскими учеными для изучения.

2. Разные имена для родственников.

Оригинальный текст Бунина:

*«Закричала, но весело, институтски-восторженно и Клавдия Марковна, толстая, маленькая, с седенькой бородкой, с необыкновенно живыми глазками, сидевшая у открытого окна в доме с двумя большими крыльцами, вязавшая нитяный носок и, подняв очки на лоб, глядевшая на выгон, слившийся с двором» [Бунин, с. 139].*

Перевод текста Дай Цун (перевод с китайского на русский, подстрочник):

*«Тетя Клавдия Марковна, у нее невысокий рост и она толстая, на лице родинка, но глаза у нее были вдохновенными. Она сидела в доме с двумя широкими верандами, прислонившись к открытому окну, чтобы вязать носки. Как только послышался звук кареты,*

она надвинула очки на лоб, окинула взглядом пастбище, слившееся с внутренним двором, и тоже закричала. Но крики ее были приятными и восторженными, с энтузиазмом ученицы аристократической школы».

Перевод текста Чэнь Фу (перевод с китайского на русский, подстрочник):

*«Тетушка тоже кричала, но так, как кричат школьницы. У нее маленький рост, и она толстая, с бородой и живыми глазами, и сидит перед открытым окном усадьбы с двумя большими ступеньками слева и справа, вяжет носки. Она сдвинула очки на лоб, взглянула на ферму, соединенную со двором, и закричала».*

В русской культуре имя и отчество человека обычно используются для выражения уважения, в письменном языке к старшим обращаются по имени и отчеству. А в китайской культуре, напротив, имена родственников обычно заменяются именами нарицательными или местоимениями, например: отца моего отца зовут дедушка (по-китайски 爷爷, произношение по-русски — *ее*), отца моей матери зовут дедушка (по-китайски 外公, произношение по-русски — *уэй гун*) и так далее. Китайцы не называют старших по имени, это считается невежливым.

3. Различные способы перевода с иностранных языков в произведениях.

Оригинальный текст Бунина:

*« — *Ou etes-vous, mes enfants?*<sup>34</sup> — жантильно улыбаясь, кричала она, и голос ее, четкий и резкий, как голос попугая, странно раздавался в пустых черных горницах... »* [Бунин, с. 141].

Перевод текста Дай Цун (перевод с китайского на русский, подстрочник):

*« — *Ou etes-vous, mes enfants?* » — Она жеманно улыбнулась и закричала, ее голос, точный, но резкий, как язык попугая, странным эхом отдавался в темной пустой комнате... ».*

Перевод текста Чэнь Фу (перевод с китайского на русский, подстрочник):

---

<sup>34</sup> Где вы, дети мои? (франц.)

*« — Где вы были, дети? — Она мило улыбнулась и громко сказала по-французски, ее голос был чистым и резким, как у попугая, который учит свой язык, это звучит странно в этих пустых темных комнатах...»*

В повести Бунин сохранил французский язык и использовал примечания, чтобы объяснить русский смысл приведенного выражения. Переводчик Дай Цун использует тот же подход, что и Бунин — прямое использование французского языка и примечания к нему. Чэнь Фу перевела текст непосредственно на китайский и не сохранила французскую часть. У каждого переводчика свои переводческие привычки, и мы не можем судить о том, хорош или плох тот или иной перевод, исходя из этого. На примере трех фрагментов мы можем увидеть различия между китайской и русской культурами, а также разные стили перевода.

Особого внимания заслуживает и неоднократно появляющийся в «Суходоле» образ *глухого*, который выстраивает для читателя особый «усадебный мир». Однако китайские переводчики не акцентируют внимание на этой особенности.

Оригинальный текст Бунина:

*«Вечер же был сумрачный. В тучах, за окраинами вырубленного сада, за полуголой ригой и серебристыми тополями, вспыхивали зарницы, раскрывавшие на мгновение облачные розово-золотистые горы. Ливень, верно, не захватил Трошина леса, что темнел далеко за садом, на косогорах за оврагами. Оттуда доходил сухой, теплый запах дуба, мешавшийся с запахом зелени, с влажным мягким ветром, пробегавшим по верхушкам берез, уцелевших от аллеи, по высокой крапиве, бурьянам и кустарникам вокруг балкона. И глубокая тишина вечера, степи, глухой Руси царила надо всем...»*

Перевод текста Дай Цун (перевод с китайского на русский, подстрочник):

*«Сумерки были мрачными. За фруктовыми садами, где были вырублены деревья, за сараями для сушки тюков, где стены наполовину обрушились, за серебристыми тополями время от времени вспыхивали отблески молний, раскалывая птичьи облака на небе, и на мгновение озаряли туманные, розово-красные горы своим золотым сиянием. Вдали от фруктового сада был овраг, за которым,*

*на склоне холма, вырисовывались темные рощи, где, очевидно, не было дождя, потому что теплый ветерок, дувший оттуда, над верхушками берез, оставшихся на бульваре, и над крапивой и бурьяном, которые были не выше колен вокруг беседки, посылал сухое тепло дубов, смешанное с ароматом цветов и трав. Глубокая тишина ночи, степи, бедной страны Руси, окутывала все вокруг...»*

Перевод текста Чэнь Фу (перевод с китайского на русский, подстрочник):

*«Сумерки мрачные. За садом, где были вырублены деревья, в небе за серебристыми тополями полуголых молотильных сараев, между темными тучами появилась дымка, и вдруг показалась гора золотисто-розовых облаков. Прливной дождь, который только что прошел, вероятно, не достиг Трошенской рощи, далеко за садом, на склонах над долиной реки, и оттуда доносилось сухое теплое дыхание дубов, мимо единственных оставшихся на бульваре березовых кочек, мимо высокой крапивы, вереска и кустарника вокруг террасы, с запахом зелени и мягким влажным ветерком посреди нее. Глубокая тишина сумерек, лугов и безлюдной Руси нависла над всем...»*

Думается, смысл словосочетания «глухая Русь», которое во многом определяет смысл всего этого «венчающего» бунинского суждения-образа, может быть прочитан с учетом спектра значений, включающихся здесь в определение «глухой», поэтому вновь обратимся к словарю В. И. Даля. В нем указывается два значения данного слова: «лишенный способности слышать» и «без выходу, непроходной, заделанный накрепко, герметический», а также близкого ему этимологически слова «глушь» — «глухое место, т. е. заросшее, запущенное, необработанное, или нежилое, безлюдное, малолюдное; или застойное, непроезжее». Здесь же приводится серия очень ярких, «говорящих» пояснений: «Глухой смысл — темный, непонятный... Глухой хлеб, посев — заглохший от сорных трав, заглушенный... Глухое место, город-пустырь, захолустье, безлюдье, где нет ни тору, ни езды... Глухой переулочек — из которого нет выходу... Глухая пора — когда все тихо и безлюдно, нет движения, работы... Глухая исповедь — при которой больной, лишенный языка, словами



отвечать не может... Глухая дверь — фальшивая, сделанная только для виду». Глухая Русь?... (Даль, с. 358; Пращерук, с. 92)

Оба перевода заключительной фразы (*бедная страна Русь, безлюдная Русь*) сделаны без учета семантического объема выражения *глухая Русь*. Вероятно, это невозможно сделать. Поэтому, если мы хотим глубоко понимать культуру другого народа, его язык и произведения, нужно читать литературу в оригинале. Однако хорошие переводы дают нам возможность прикоснуться к первоначальным смыслам прочитанного, открывают нам путь вхождения в мир другой культуры, знакомят с реальностью настоящей и прошлой жизни людей из других стран.

Повесть «Суходол» была написана в 1912 г. В отличие от относительно светлой атмосферы усадьбы в «Антоновском яблоке», в «Суходоле» более остро, драматично, с опорой на историософскую концепцию отражена тема угасания дворянской усадьбы. Перевод — очень сложная работа, которая показывает владение переводчиком двумя языками и культурами. Анализируя переводы Чэнь Фу и Дай Цун, мы видим, что они в целом хорошо передали содержание повести, чтобы китайские читатели могли узнать о прошлой жизни России, понять значение усадьбы для русской культуры.

### **Источники**

Бунин И. А. Собр. соч. в 9 т. М. : Худож. литература, 1965. Т. 3. 504 с.

### **Исследования**

Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. М. : Русский язык, 1978. Т. 1. А–З. 699 с.

Пращерук Н. В. Проза И. А. Бунина: философия, поэтика, диалоги. СПб. : Алетейя ; Екатеринбург : Изд-во Уральского университета, 2022. 432 с.

У Каней. О стиле перевода Дай Цуна — на примере русско-китайского перевода сборника И. А. Бунина «Тёмные аллеи». Гуандунский университет иностранных исследований, 2020. 37 с.

## **5.7. Миниатюра И. А. Бунина «Именины»: особенности восприятия и перевода на китайский язык**

Бунин со своей женой покинул Россию в 1920 году. Начался многолетний, продлившийся вплоть до самой смерти писателя период эмиграции. За это время он написал много произведений, большинство из которых посвятил утраченной Родине, создавая образ России по воспоминаниям о ней. Писатель, если можно так сказать, осуществлял «символическое возвращение на Родину» [Пращерук, с. 38]. Одним из ключевых образов, на который он неизменно опирался, рисуя картины из прошлого, стал образ усадьбы как особый знак, узнаваемая примета русского мира.

Миниатюра «Именины» была создана Буниным в 1924 году, когда он жил в Париже. Повествование ведется от первого лица, Я-повествователь здесь — это форма универсальной субъектности, объединяющая повествователя, героя и автора. Рассказ отличается яркой изобразительностью и вещественностью описаний. Это связано с тем, что по своей структуре и характеру образности Бунин-художник опирается на принципы живописания, задействует возможности художественного слова в плане взаимодействия с другими видами искусств. Ф. А. Степун справедливо замечает, что «бунинские описания — совсем не картины, не декорации для глаз; и воспринимаются они не только глазами, быть может, даже и не в первую очередь глазами, но всеми пятью чувствами» [Степун].

Текст строится на ярких контрастах описаний и переживаний. Чрезвычайно выразителен и символичен цветовой контраст, во многом конструирующий образную систему произведения. Миниатюра начинается с описания «громадной пыльно-черной тучи» [Бунин, с. 122], контрастирующей с «солнечным светом», «серебристее» и т. п. Сама туча соединяется в сознании повествователя с «черным адом» [Там же]. Конкретность первоначального живописно-реалистического образа корректируется подчеркнутой символизацией того, что нарисовано, выведением его совсем в другой — библейско-катастрофический контекст [Пращерук, с. 40]. Кажется, что приближается конец света, но люди все еще посещают праздник в честь именин, они, кажется, не знают обо всем этом и все еще погружены

в счастье. Контраст между «счастливым обедом» и «концом света» остро переживается героем: «...точно вся вселенная на краю гибели, смерти»; «Идет обед, долгий, необычный, с пирожками, с янтарным бульоном, с маринадами к жареным индейкам, с густыми наливками, с пломбиром, с шампанским в узких старинных бокалах, по краям золоченых» [Бунин, с. 123].

Как наследник усадьбы, «я» смотрел на дом, полный людей, наслаждающихся первоклассными блюдами, но это, казалось, было не существа этого «я»: казалось, он наблюдал за происходящим с точки зрения зрителя. Повествователь отчаянно ищет в себе то счастье, что испытывал раньше в день именин в семейном кругу за столом, и не находит его, ведь он «вне жизни», и все окружающие тоже ощущают это трагическое переживание героя. Его состояние переходит в ощущение всеобщей трагедии [Махмутова, с. 281].

К концу миниатюры мы понимаем, что повествователь описывает свой сон, который только на первый взгляд кажется счастливым. На самом деле он страшный, так как символизирует утрату давнего и прекрасного прошлого мира, которого уже не будет. Счастливая жизнь русского мира разрушена. Это осмысляется в апокалиптическом ключе: «...точно вся вселенная на краю гибели, смерти» [Бунин, с. 123]. Париж, в который возвращается герой от своего сна, означает реальность того, что «черная пыльная туча», «черный ад» поглотили, уничтожили «радостный солнечный мир усадьбы» [Пращерук, с. 40].

### **Мой перевод с русского на китайский**

从花园后方、从百年老桦树和灰色的意大利白杨树后方飘来的巨大的黑色尘云，刺眼的阳光、干燥的草原热气变得越来越灼热——庄园变得越来越暗，杨树上的叶子泛着银光，变得越来越小。

Огромная пыльная туча за садом, старые березы и итальянские тополя, слепящее солнце, сухая степная жара все более жгучая — усадьба темнеет, листья на тополях мельчают и серебрятся.

黑色地狱环绕着充满快乐和阳光的庄园世界。

Черный ад окружает мир поместья, полный счастья и солнечного света.

庄园里充斥着幸福和满足的气息。

Люди в усадьбе очень счастливы и довольны.

房子里站满了客人,邻居,亲戚,和仆人们,每个人都在准备庆祝命名日。

Комната была полна гостей, соседей, родственников и слуг — все праздновали день именин в доме.

大家在享用不寻常的午餐,有馅饼、琥珀色的清汤、煎过的腌制火鸡、浓烈的利口酒、冰淇淋,古董玻璃杯中盛着香槟,边缘还镀了金。

Все наслаждались необычным обедом с пирогами, янтарным прозрачным супом, жареной маринованной индейкой, крепким ликером, мороженым и шампанским в старинных позолоченных кружевных бокалах.

而我也在庄园里,在家中,在享用着午餐。但与此同时,在这一天里,我在庄园中、和客人们在一起,甚至我只看到我自己自己,我觉得自己置身于一切之外,置身于宇宙外。

И я тоже нахожусь в усадьбе, в доме, наслаждаюсь обедом. Но в то же время я чувствовал, что нахожусь вне всего, за пределами вселенной.

我是一个小男孩,是聪明和快乐的继承人,我也感觉非常幸福,但当看着古老的杯子里装满了苦涩辛辣的酒,但也有难以言喻的沉重,这种沉重的感觉,仿佛整个宇宙都处在万物灭亡的边缘。

Я был маленьким мальчиком, наследником мудрости и радости, и я тоже чувствовал себя очень счастливым, особенно глядя в эти древние кубки, наполненные горьким, тонким, пряным вином, но и невыразимую тяжесть, такую тяжесть, что казалось, будто вся вселенная находится на грани исчезновения, смерти.

为什么?这种感觉从何而来?

Почему? Откуда это чувство?

是不是因为这块可怕的乌云无限地笼罩着世界?还是因为这个越来越寂静的世界?

Это из-за этого ужасного облака, которое адски нависло над миром? Или это из-за этого все более молчаливого мира?

啊,不!事实证明,我不是唯一一个置身于一切之外、超脱一切之外的人!我周围的每个人也都置身于此,尽管他们可以移动、喝水、吃饭、谈笑风生。

Ах, нет! Оказывается, я не единственный, кто находится вне всего и за гранью всего сущего! Все вокруг меня тоже здесь, хотя они могут двигаться, пить воду, есть, разговаривать и смеяться.

也因为我感到一种可怕的遥远的感觉,我所看到的一切的遥远的事物,这不同于任何(真实的,一直以来都是这样的)一个独特的命名日中,在这个对我来说如此亲切,但又如此遥远和童话般的土地上,我参与其中。

Я испытываю ужасное чувство отдаленности. Все отдалённые вещи, которые я вижу, отличаются от любых других реальных в тот памятный день именин, в той земле, которая так добра ко мне, но так далека и сказочна. Я переживаю это.

(Этот абзац — самое трудное для понимания место в этой миниатюре. Для китайцев здесь можно выделить две трудности: 1. Сложная грамматика. 2. Сложно понять со всей ясностью глубину мысли, которую хочет выразить Бунин).

悲伤在我的灵魂中滋生,我终于从梦中醒来……

Печальные эмоции живы в моей душе, и я, наконец, просыпаюсь от своего сна...

写于巴黎冬夜

Зимняя ночь в Париже.

9 мая. 1924.

1924年5月9日

## **Источники**

*Бунин И. А.* Солнечный удар : сборник. М. : Изд-во АСТ, 2021. 320 с.

## **Исследования**

*Махмутова Е. Р.* Сновидения в миниатюрах И. А. Бунина 1920-х годов // Трижды юбилейный... : сб. статей / под ред. Н. В. Пращерук. Екатеринбург : Издательский дом «Ажур», 2020. С. 280–285.

*Пращерук Н. В.* Миниатюры И. А. Бунина 1920-х годов: символическое возвращение на родину // Филологический класс. 2018. № 2 (52). С. 38–42.

*Стенун Ф. А.* Иван Бунин. URL: [http://www.odinblago.ru/stepoun\\_vstrechi/5](http://www.odinblago.ru/stepoun_vstrechi/5) (дата обращения: 16.03.2023).

Послесловие

**«ОТПРАВНАЯ ТОЧКА ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ ЮАР»:  
РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ «ДЖИМ УСТАЛ ОТ ЙОБУРГА»**

*Макетука, М. Джим устал от Йобурга: повесть / пер. с англ. Д. И. Победаш. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2024. 360 с.*

Книга южноафриканского дипломата и писателя Мзувукиле Макетука «Джим устал от Йобурга» (Mzuvukile Maqetuka, “*Jim Is Tired of Jo’burg*”) вышла в свет в издательстве Уральского университета в 2024 г. Первое русскоязычное издание прозы М. Макетука стало результатом взаимодействия целой «рабочей группы по переводу и изданию книги», хотя основным фактором, обеспечившим успех проекта, бесспорно, стал труд переводчика Дмитрия Победаша; в оригинале книга написана на английском языке. Нельзя не отметить достоинства издания именно как «проекта»: повесть снабжена солидным справочным аппаратом, включающим в себя информацию об авторе, предисловие инициатора проекта Почетного консула ЮАР в Екатеринбурге С. Мазуркевича, предисловие переводчика, послесловие редактора перевода, не говоря уже о многоуровневых постраничных комментариях, исходящих как от автора, так и от редакции.

В названии повести обыгрывается ставшее идиоматичным в Южно-Африканской республике выражение «Джим приехал в Йоханнесбург», а в послесловии активно цитируются строки «Бармалея» К. И. Чуковского: «Ни за что на свете не ходите в Африку, в Африку гулять» [Бродский, с. 355]. Цитаты-подсказки наводят на мысль, действительно ли мы так мало знаем об Африке, и, в частности, о ЮАР. Из относительно недавней политической ситуации вспоминается проблема апартеида и знаменитый борец Нельсон Мандела. Из достопримечательностей и находящихся на слуху реалий — сафари и национальные природные парки,

алмазы, платина и малахит. А еще футбол, регби и достижения в других видах спорта. Из колониального прошлого прорисовываются контуры противостояния Голландии и Англии, а также эпохальные англо-бурские войны. Сложное геополитическое наследие до сих пор отражается на языковой ситуации в стране: английский и африкаанс соседствуют с многочисленными языками и диалектами коренных народов. Последнее обстоятельство значительно усложнило работу переводчика рецензируемой книги. Д. И. Победаш, характеризуя стоявшие перед ним трудные задачи, отмечает: «Первая из них — передача речи персонажей, постоянно перескакивающих с английского на тсвана, зулу, коса, африкаанс, фангало» [Победаш, с. 9]. Возвращаясь к литературе и продолжая южноафриканские реминисценции, нельзя не назвать нобелевских лауреатов из ЮАР — Надин Гордимер и Джона Максвелла Кутзее. О Дж. Кутзее, ныне проживающем в Австралии, тоже, наверное, можно шутливо сказать: «Джим устал от Африки». В любом случае, автор повести, о которой идет речь, — не писатель уровня Кутзее.

Собственно, привести в пример художественные принципы литературы «белого меньшинства» было бы в данном случае не вполне корректно. Мзувукиле Макетука, объясняя название своей книги, называет в качестве предшественников известного южноафриканского писателя Питера Абрахамса, написавшего в 1946 г. книгу «Горняк», и кинорежиссера Дональда Суонсона, снявшего фильм «Африканский Джим», первый полномасштабный художественный фильм производства ЮАР, отличающийся исключительно темнокожим составом актеров. Именно фильм Суонсона получил второе название «Джим приезжает в Джобург» (*“Jim Comes to Jo’burg”*), которое, по его собственным словам, «деконструирует» автор повести «Джим устал от Йобурга» [Макетука, с. 11].

Расхождение в заглавном написании города также получает объяснение в сопровождающих повесть статьях: «Рабочая группа по переводу и изданию книги приняла решение перевести сокращенное название Йоханнесбурга не “Джобург”, как говорят в ЮАР, а “Йобург”, что созвучно прозвищу Екатеринбург» [Мазуркевич, с. 7]. Можно выразить сомнение, что «широкая» публика, именуемая Екатеринбург фривольным прозвищем (в последнее время

актуальнее звучит уже «Екб»), книгу прочтет, а для филологов аутентичное «Джобург» выглядело бы, думается, более корректно и не вызывало путаницы.

Название повести Мзувукиле Макетука в любом случае оказывается игровым и направленным на преодоление стереотипов: герой, в юности приехавший из деревни в «Город Золота» Йоханнесбург, зовется Кабалацана Монаре, и он не только сталкивается с трудностями жизни в мегаполисе, но и в конце концов разочаровывается, «устает от Джобурга» и возвращается домой. Разочарование и усталость Кабалацаны, не сумевшего преуспеть в большом городе и даже побывавшего в тюрьме, в повести показано очень подробно, а вот специфические проблемы крупнейшего города ЮАР лучше осознаются благодаря сопоставлению повести «Джим устал от Йобурга» с ее фактическим претекстом — романом Питера Абрахамса «Горняк» (Peter Abrahams, *"Mine Boy"*, русский перевод Л. Беспаловой и М. Лорие).

У произведений П. Абрахамса и М. Макетука схожая завязка: Кабалацана, как когда-то герой «Горняка» Кзума, приезжает в Йоханнесбург, чтобы работать на шахте. Зачин, в свою очередь, отсылающий к «Жерминаль», оправдывает параллель с романом Э. Золя только в случае «Горняка»: история Кабалацаны золотоносным рудником будет определяться недолго, лишь вторая (из 19) глава повести имеет местом действия шахту и называется соответственно — «На шахте». Труд шахтеров предстает как невыносимо тяжелый еще до того, как тот и другой юноша спускаются под землю: устраиваясь на работу, Кзума и Кабалацана — каждый в своем сюжете — видят идущих на смену изможденных рабочих, сопровождаемых охранниками (индунами).

«Впереди длинной колонны шагал индуна — рудничный охранник: он присматривал за рабочими. Остальные охранники шагали по обеим сторонам колонны, на расстоянии десяти метров друг от друга. Все индуны были вооружены тяжелыми дубинками, деревянными копьями с металлическими наконечниками. Люди тихо напевали на ходу» [Абрахамс].

«Около двух десятков человек шли мимо них в синих комбинезонах, с касками на поясе, держась друг за друга, как будто сейчас



упадут. Они все смотрели перед собой столь сосредоточенно, что, казалось, и муху не заметят, если та сядет им на лицо.

Выражение их лиц потрясло Кабалацану.

Негромко, но очень стройно они пели» [Макетука, с. 30].

Работа на шахте, трагические аварии под землей, неравенство черных и белых работников станут определяющими для конфликта в романе «Горняк». А в повести «Джим устал...» герой достаточно быстро «устанет» от шахтерского труда, несмотря на успешно и быстро складывающую карьеру в среде рудокопов, и покинет шахту Мзиликази ради более легкой жизни в «Джобурге». Однако для повести М. Макетука опыт героя П. Абрахамса останется важным фоном и будет время от времени напоминать о себе, как бы проговаривая опасности, с которыми мог столкнуться и Кабалацана Монаре.

«На рудниках хорошего мало, Кзума, и кто на них работает, тот поначалу кашляет, потом харкает кровью, а потом его силы уходят и он помирает. Не счесть, сколько раз я такое видела. Сегодня ты молодой, здоровущий, завтра кожа да кости, а послезавтра — готов в могилу» [Абрахамс].

Горняк Кзума проходит на шахте путь взросления как личности, вновь напоминая шахтеров Э. Золя, и своеобразный «жерминаль» в романе Абрахамса тоже появляется в финале произведения, когда герой осознает значимость взаимопомощи между людьми труда — вне зависимости от цвета кожи: «Кзума никогда еще не чувствовал себя таким сильным. Достаточно сильным для того, чтобы стать человеком без цвета. И сейчас он вдруг понял, что это возможно. Человек может быть без цвета... Можно быть сначала человеком, а уж потом черным или белым» [Там же].

Кабалацана проблемой соотношения «черного» и «белого» в Йоханнесбурге озабочен гораздо меньше, чем его отдаленный предшественник, — и в этом можно увидеть определенное преимущество повести М. Макетука как более поздней, современной книги. Действие в повести начинается в 1961 году и заканчивается в 1980-х, времена, не менее сложные для коренных жителей ЮАР, чем первая половина XX в., и автор повести как человек, «в период апартеида подвергавшийся преследованиям» [Макетука, с. 4], прекрасно знаком с политической ситуацией. Но в повести

«Джим устал от Йобурга» в большей мере представлены бытовые и экономические (а не политические) перемены в жизни рядовых южноамериканцев, а Кабалацана изначально более раскован и способен себя ценить по сравнению с героем Абрахамса. Свой путь в Йоханнесбурге герой проходит иначе, и ошибки он совершает другие. Кабалацана увлекается «красивой» жизнью, причем внешний блеск — красный автомобиль, модная одежда — играют большую роль, чем реальное благосостояние. Описание внешности героя (как и героини, возлюбленной Кабалацаны) встречается в произведении достаточно часто и на разных этапах его «городской» биографии.

«Через несколько минут Кабалацана предстал перед удивленным Джозефом в темно-синей рубашке и брюках, черных туфлях “Крокет и Джонс” и широкополой шляпе» [Макетука, с. 49].

«МС гордился собой. Бермуды ниже колен, белая майка и бежевая широкополая шляпа на гладковыбритой голове — таков у него был фирменный стиль... Зажав зубами сигарету, он стряхнул воображаемую пылинку с отполированных туфель. Худой, но с пивным брюшком, он обожал модно одеваться» [Там же, с. 108].

Значительно более разнообразным, чем воспроизведение портрета героя, в повести оказывается облик Йоханнесбурга. Покинув шахту Мзиликази, Кабалацана поселяется в районе Александра, и перед читателем предстают не только трущобы и шибины («шибина» — нелегальный бар, как поясняет нам текст) этого относительно молодого района, но и его история. В произведении «Джим устал от Йобурга» встречаются своего рода отступления (в русском издании они графически выделены курсивом), в которых автор рассказывает о том или другом регионе своей страны. Иногда писатель дает ссылку на Википедию, но для района Александра предложен оригинальный экскурс: «Район Александра, или Алекс, граничит с зажиточным районом Сэндтон. История района Алекс начинается в 1904 году, когда богатый фермер Папенфус купил несколько ферм, в том числе и ферму Задфонтейн, которая станет потом знаменитым районом, и назвал эту ферму в честь своей жены, Александры» [Там же, с. 105].

В районе Александра действие повести будет сосредоточено в большинстве йоханнесбургских сцен, и, помимо главы 5 «Жизнь

в Александре», название упоминается, например, при чередовании эпизодов Александры и Сирюса, родного города героя, в финальных эпизодах произведения. Сама история центрального персонажа, впрочем, рассказана несколько неровно и противоречиво, словно автор периодически переписывает жизнь своего героя, сталкивая несколько разных дискурсов, не возвращаясь к предыдущим страницам повести, но уверенно возвращая самого Кабалацану к его истокам — на земли народа тсвана.

Обращение к жизни различных племен, — пожалуй, самое ценное в рецензируемой книге: обычаи, ритуалы, описание жилищ, безупречно вежливое отношение младших членов семьи к старшим. Воспроизведение бытия и быта деревни, даже если старейшины племени вынуждены обсуждать новые экономические реалии, выглядит ностальгически прекрасным и, конечно, противопоставлено сущности города, где «ты с утра до вечера ведешь борьбу не на жизнь, а на смерть. Слышишь, борьбу! И когда спишь, и когда не спишь. И каждый борется только за себя» [Абрахамс].

Помимо народа тсвана, живущего в Западном Трансваале, в сфере внимания оказывается племя коса со своими несколько отличающимися традициями. Автор не стремится создать контраст между обычаями различных коренных народов ЮАР, сталкиваются, скорее, традиционный и новаторский стиль жизни различных поколений. А еще языки, которые активно присутствуют в произведении и определяют своеобразие писательского стиля: «Послушайте, на каком красивом сетсвана говорят. Сетсвана, родной язык! Не этот фангало, на котором говорят в Йоханнесбурге. Наконец-то я возвращаюсь в родную деревню, ведь мы, тсвана, люди культуры, наш язык — это наши корни!» [Макетука, с. 76].

Может быть, «культура племени» — вопрос до сих пор дискуссионный для «нередко находящегося в начальной стадии процесса формирования наций из конгломерата этнических групп; при этом литература, как правило, активно пропагандирует, а зачастую и формулирует национальную идею» [Никифорова, с. 186]. Но повесть «Джим устал от Йобурга» очевидно и побуждает, и вызывает желание знакомиться дальше с культурами, представленными в произведении, даже если они до определенной степени идеализированы.

Вызывает стремление познакомиться с ним поближе и город, от которого «Джим устал». Поэтому трудно не согласиться с переводчиком в том, что «книга Мзувукиле Макетуки станет отправной точкой для дальнейшего изучения экзотической и далекой ЮАР» [Победаш, с. 10].

### **Источники**

*Макетука М.* Джим устал от Йобурга : повесть / пер. с англ. Д. И. Победаш. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2024. 360 с.

*Абрахамс П.* Горняк / пер. с англ. Л. Беспаловой и М. Лорие // Абрахамс П. Горняк. Венок Майклу Удомо. М. : Художественная литература, 1988.

### **Исследования**

*Бродский М. Ю.* Приезжайте, люди, в Африку гулять, или Послесловие редактора перевода // Макетука, М. Джим устал от Йобурга : повесть. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2024. С. 355–356.

*Мазуркевич С. Л.* Как появилась эта книга // Макетука М. Джим устал от Йобурга: повесть. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2024. С. 6–7.

*Никифорова И. Л.* Типологические особенности литературного процесса нового и новейшего времени в странах Азии и Африки («неевропейская модель» развития литератур как предмет сравнительного анализа) // Литературы Азии и Африки. Опыт XX века : материалы конференции, состоявшейся в ИМЛИ РАН 27–28 февраля 1997 г. М. : ИМЛИ РАН, 2002. С. 180–188.

*Победаш Д. И.* Предисловие переводчика // Макетука М. Джим устал от Йобурга : повесть. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2024. С. 8–10.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

*Аль-Каби Мохаммед Фрайех Кубейш* — аспирант кафедры русской и зарубежной литературы, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, Екатеринбург  
mkabi2015@gmail.com

*Ананьина Марина Александровна* — кандидат филологических наук, доцент кафедры германской филологии, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, Екатеринбург  
AnaninaMA@yandex.ru

*Баринова Екатерина Витальевна* — кандидат филологических наук, доцент, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Нижний Новгород  
kbarinova@yandex.ru

*Брагина Эльмира Раясовна* — кандидат филологических наук, доцент отдела междисциплинарных научных исследований, инноваций и подготовки научно-педагогических кадров, ГБУ «Институт экономических исследований», Донецк  
elmirabragina1973@mail.ru

*Брылина Елена Александровна* — старший преподаватель кафедры германской филологии, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, Екатеринбург  
brulina@list.ru

*Васильев Игорь Евгеньевич* — доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, Екатеринбург  
igus.w@yandex.ru

*Гриднева Наталья Александровна* — кандидат филологических наук, доцент, Самарский государственный технический университет, Самара  
n.gavrilina83@mail.ru

*Гун Цзэхуэй* — аспирант кафедры русской и зарубежной литературы, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, Екатеринбург  
594626780@qq.com

*Доценко Елена Георгиевна* — доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания, Уральский государственный педагогический университет, Екатеринбург  
eldot@mail.ru

*Ефимова Нина Александровна* — кандидат филологических наук, профессор кафедры литературы университета Флориды, Таллахасси, США  
nefimov@fsu.edu

*Иванкина Марина Владимировна* — кандидат филологических наук, доцент кафедры истории зарубежных литератур, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург  
m.ivankiva@spbu.ru

*Кронгауз Дарья Дмитриевна* — магистр филологии, Новосибирский государственный педагогический университет, Новосибирск  
krongauz2016@mail.ru

*Каёво Виолетта Александровна* — магистр филологии, ст. преподаватель кафедры германской филологии, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, Екатеринбург  
kaivavo.violetta@urfu.ru

*Кононова Алла Владимировна* — кандидат филологических наук, доцент кафедры языкознания и литературоведения, Тюменский государственный университет, Тюмень  
a.v.kononova@utmn.ru

*Ларцева Екатерина Владимировна* — кандидат филологических наук, доцент кафедры германской филологии, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, Екатеринбург  
ekalarceva@yandex.ru

*Матюнина Татьяна Сергеевна* — аспирант 3 года обучения, Южный федеральный университет, Ростов-на-Дону  
tratatalu@yandex.ru

*Миронов Артем Александрович* — студент-бакалавр 4 курса департамента «Филологический факультет», Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, Екатеринбург  
artem.mironovvv@mail.ru

*Маршания Кристина Михайловна* — кандидат филологических наук, доцент центра иностранных языков и коммуникативных технологий, Тюменский государственный университет, Тюмень  
christy-m@mail.ru

*Насибуллова Гузель Ришатовна* — кандидат филологических наук, доцент кафедры контрастивной лингвистики, Казанский (Приволжский) федеральный университет, Казань  
guz1983@mail.ru

*Николина Наталия Николаевна* — кандидат филологических наук, ст. преподаватель кафедры германской филологии, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, Екатеринбург  
nickolyasya@yandex.ru

*Никулина Полина Андреевна* — студент-бакалавр 4 курса департамента «Филологический факультет», Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, Екатеринбург  
polina.nikulina07@gmail.com

*Орлова Ольга Юрьевна* — кандидат филологических наук, доцент кафедры германской филологии, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, Екатеринбург  
orlova\_82@inbox.ru

*Петров Илья Вадимович* — кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и методики ее преподавания, Уральский государственный педагогический университет, Екатеринбург  
f39234@yandex.ru

*Потапова Ольга Викторовна* — магистр филологии, преподаватель китайского языка Института Конфуция, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, Екатеринбург  
erlenwein@yandex.ru

- Садовская Екатерина Юрьевна* — кандидат филологических наук, доцент кафедры бизнес-администрирования, Белорусский государственный университет, Минск  
sadovskaya@sbmt.by
- Селитрина Тамара Львовна* — доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник лаборатории «Методология и методика гуманитарных исследований», Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы, Уфа.  
selitrina@yandex.ru
- Сидорова Ольга Григорьевна* — доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры германской филологии, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, Екатеринбург  
ogs531@mail.ru
- Сметанина Наталья Александровна* — кандидат филологических наук, ст. преподаватель кафедры германской филологии, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, Екатеринбург  
nataliasmetanina@yahoo.com
- Снигирева Татьяна Александровна* — доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, ведущий научный сотрудник сектора истории литературы Института истории и археологии УрО РАН, Екатеринбург  
tas0905@rambler.ru
- Степанов Роман Викторович* — магистр филологии, ст. преподаватель кафедры востоковедения, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, Екатеринбург  
roman\_helwan@hotmail.com
- Степанова Ольга Владимировна* — ст. преподаватель кафедры германской филологии, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, Екатеринбург  
ovsva@mail.ru
- Стулов Юрий Викторович* — кандидат филологических наук, профессор, независимый исследователь, Минск, Беларусь  
yustulov@mail.ru



*Туманишвили Тина Павловна* — магистрант 2 курса направления «Глобальная русистика» программы двойных дипломов ТюмГУ и РУДН, Тюмень

1032221841@pfur.ru

*Ушакова Ольга Михайловна* — доктор филологических наук, профессор, независимый исследователь, Тюмень

olmiva@yandex.ru

*Чемякин Евгений Юрьевич* — кандидат исторических наук, доцент кафедры Новой и новейшей истории, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, Екатеринбург

johhan@yandex.ru

*Чэнь Минь* — аспирант кафедры русского языка, общего языкознания и речевой коммуникации, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, Екатеринбург

min.7chen@yandex.ru

*Шумейко Анастасия Дмитриевна* — магистрант кафедры русского языка для иностранных учащихся, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, Екатеринбург

anastasiashumeyko1@gmail.com

*Научное издание*

КОМПАРАТИВНЫЕ  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ  
ИССЛЕДОВАНИЯ:  
ЯЗЫК И ЛИТЕРАТУРА

Монография

Редактор *М. Д. Графова*

Корректор *М. Д. Графова*

Компьютерная верстка *В. К. Матвеев*

*Электронное сетевое издание  
размещено в архиве УрФУ  
<http://elar.urfu.ru>*

Подписано 12.11.2025. Формат 60 × 84 1/16.  
Уч.-изд. л. 18,3. Объем данных 2,80 МБ.

Издательство Уральского университета  
620000, Екатеринбург-83, ул. Тургенева, 4  
Тел.: +7 (343) 358-93-06, 350-90-13, 358-93-22, 350-58-20  
E-mail: [press-urfu@mail.ru](mailto:press-urfu@mail.ru)  
<http://print.urfu.ru>

