

ISSN 2522-9621

АНТИЧНОСТЬ – СОВРЕМЕННОСТЬ
(ВОПРОСЫ ФИЛОЛОГИИ)



СБОРНИК НАУЧНЫХ РАБОТ
ВЫПУСК 6

ДОНЕЦК 2019

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
ДОНЕЦКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ**

**АНТИЧНОСТЬ – СОВРЕМЕННОСТЬ
(ВОПРОСЫ ФИЛОЛОГИИ)**

СБОРНИК НАУЧНЫХ РАБОТ

ВЫПУСК 6

Донецк ДонНУ 2019

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ
ДОНЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**АНТИЧНІСТЬ – СУЧАСНІСТЬ
(ПИТАННЯ ФІЛОЛОГІЇ)**

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

ВИПУСК 6

Донецьк ДонНУ 2019

УДК 821+811+811.13
ББК Ш 43(0) 5/6

Античность – Современность (вопросы филологии). Сборник научных работ. – Вып. 6. – Донецк: ДонНУ, 2019. – 240 с.

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

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

Статьи печатаются в авторской редакции.

Редакционная коллегия:

Кораблев А.А., д. филол. н., профессор;
Федоров В.В., д. филол. н., профессор;
Теркулов В.И., д. филол. н., профессор;
Кравченко О.А., д. филол. н., доцент;
Джумайло О.А., д. филол. н., доцент;
Попова-Бондаренко И.А., к. филол. н., доцент;
Матвиенко О.В., к. филол. н., доцент;
Попова А.В., к. филол. н., доцент;
Теличко Т.Г., к. филол. н., доцент;
Чуванова О.И., ст. преподаватель.

Сборник печатается согласно решению Учёного совета Донецкого национального университета от 29.11.2019 (протокол № 9).

Рецензенты:

Новикова В.Г., д. филол. н., профессор каф. зарубежной литературы Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского.

Кочетова С.А., д. филол. н., профессор каф. мировой литературы и сравнительного литературоведения ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков».

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

В оформлении обложки использована картина Ибрагима Шанаева «Беседа».

ISSN 2522-9621

© Донецкий национальный университет, 2019

© Коллектив авторов, 2019

УДК 821+811+811.13
ББК Ш 43(0) 5/6

Античність – Сучасність (питання філології). Збірник наукових праць. – Вип. 6. – Донецьк: ДонНУ, 2019. – 240 с.

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

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

Статті друкуються в авторській редакції.

Редакційна колегія:

Корабльов О.О., д. філол. н., професор;
Федоров В.В., д. філол. н., професор;
Теркулов В.І., д. філол. н., професор;
Кравченко О.А., д. філол. н., доцент;
Джумайло О.А., д. філол. н., доцент;
Попова-Бондаренко І.А., к. філол. н., доцент;
Матвієнко О.В., к. філол. н., доцент;
Попова Г.В., к. філол. н., доцент;
Теличко Т.Г., к. філол. н., доцент;
Чуванова О.І., ст. викладач.

Збірник друкується за рішенням Вченої ради Донецького національного університету від 29.11.2019 (протокол № 9).

Рецензенти:

Новікова В.Г., д. філол. н., професор каф. зарубіжної літератури Національного дослідного Нижегородського державного університету ім. М.І. Лобачевського.

Кочетова С.А., д. філол. н., професор каф. світової літератури та порівняльного літературознавства ОУ ВПО «Горлівський інститут іноземних мов».

Адреса редакції: 283001, г. Донецьк-01, вул. Університетська, 24, Донецький національний університет, факультет іноземних мов.

В оформленні обкладинки використано картину Ібрагіма Шанаєва «Розмова».

ISSN 2522-9621

© Донецький національний університет, 2019.
© Колектив авторів, 2019.

ОТ РЕДАКЦИИ

Настоящий выпуск посвящён актуальной проблеме соотношения категорий «чуждости», «инаковости» и «другости» в мировой литературе. Вполне закономерно, что такая постановка вопроса выводит на самые различные уровни восприятия, понимания и оценки данной триады, глубинной связи её составляющих. В основу сборника легли материалы научной конференции с международным участием «"Чужой – иной – Другой" в контексте мировой литературы».

Работы авторов, представленных в сборнике, позволяют утверждать, что в упомянутой выше тернарной связке кроется не только напряжение оппозиционного противостояния, но и интенция диалога, движения в сторону обретения гармонии и понимания, поиска этического камертона.

Материал сборника скомпонован с учётом различных «разворотов» триады «чужой-иной-Другой» во времени (античность и Средневековье, XX век и новейшая литература), в национальной ментальности и философских представлениях.

Думается, что у читателей вызовет интерес и раздел художественного перевода, где передача индивидуально-авторского осознания «своего» и «чужого» средствами другого языка представляет особую и нелёгкую творческую задачу.

В сборнике собраны статьи ведущих исследователей мировой литературы и молодых специалистов из различных вузов Российской Федерации, их донецких коллег, а также эссе студентов-филологов ГОУ ВПО «ДонНУ», только пробующих свои силы в науке.

Выражаем благодарность всем авторам, приславшим статьи в наш сборник. Надеемся, что издание окажется полезным всему филологическому сообществу, а дальнейшая разработка поставленной проблемы не утратит своей перспективности.

Образ «чужого» в классической литературе от Древности до Ренессанса

УДК 82-141

«МЫ» – «СВОИ» – «ЧУЖИЕ» – «ИНЫЕ» В СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЛАТИНСКОЙ ГИМНОГРАФИИ

М.Р. Ненарокова
*Институт мировой литературы (ИМЛИ)
им А.М. Горького РАН, Москва, Россия*

Статья посвящена системе образов в произведениях гимнографического жанра. Персонажей, появляющихся в гимнах и секвенциях, посвященных святым, можно разделить на четыре категории: «мы» - «свои» - «чужие» - «иные». Границы этих групп персонажей проницаемы. Группа персонажей, которую можно назвать «мы», наиболее стабильна: «мы» всегда положительны; они появляются в начальных и конечных строфах гимна или секвенции; именно с ними себя ассоциируют исполнители песнопения, расширяя границы группы. К группе персонажей «свои» относятся положительные персонажи, святые: апостолы, мученики, исповедники. Им противостоят «чужие», они всегда враждебны по отношению к группе «свои». К числу чужих относятся язычники, преследующие христиан: правители, судьи, палачи, а также последователи различных сект и ересей. «Иные» по природе своей нейтральны, но в определенных обстоятельствах могут выступать на стороне либо «своих», либо «чужих». Отдельные «иные» пополняют группы «своих» или «чужих».

Ключевые слова: *средневековая латинская поэзия, гимнография, персонаж, «мы», «свои», «чужие», «иные», святой, язычник.*

Произведения гимнографического жанра, посвященные прославлению святых, представляют собой отражения действительности, увиденные в зеркале веры. Как и реальность, этот отраженный мир населен героями и их преследователями, которые взаимодействуют друг с другом в присутствии заинтересованных зрителей – людей разных национальностей, вероисповеданий, общественного положения, состояния здоровья. Эти люди сливаются в монолитную толпу, но иногда в этой толпе можно разглядеть отдельные лица.

Группа персонажей, которую можно условно назвать «мы», наиболее стабильна, если иметь в виду тексты песнопений, но эта же группа разрушает границу между текстом и реальностью, делает текст песнопения незамкнутым, поскольку с этой группой ассоциируют себя все, кто присутствует на богослужении, присоединяется к пению или даже слушает пение других людей.

Персонажи группы «мы» своим появлением в тексте образуют раму. Как правило, в начале песнопения они побуждают друг друга и присутствующих начать пение, а в последних строфах обращаются с молитвой к святому и со славословием к Св.Троице. Если учесть разомкнутость текста песнопения благодаря тому, что к группе «мы» принадлежат и поющие или читающие этот текст, то оказывается, что эта группа персонажей исполняет в тексте еще одну функцию: она становится маркером смены временных планов. Присоединяясь к ней, в начале текста присутствующие на богослужении обращаются к прошлому, в конце песнопения возвращаются в настоящее, но одновременно смотрят в вечность.

При неизменности места и функций в группе «мы» в ней меняется говорящий, и тем самым смещается точка зрения. Чаще всего в качестве говорящего выступает «коллективный разум» – «мы». Присутствие «коллективного разума» в первых строфах текста выражается глагольными формами *Praesens Indicativi Activi*, указывающими на совершение действия здесь и сейчас, и *Praesens Coniunctivi Activi*, побуждающими присутствующих совершить некое действие, например: «Августина, любезного Богу,/ мы празднуем (*colimus*) торжество,/ С ликованием танцую, Воспоем (*concinamus*) песни,/ Сладостный гимн ритмично произнося/ на приятную мелодию» («О св.Августине») [4, с. 84]. В начале песнопения «мы-коллективный разум», как правило, упоминает действия двух видов: движение по направлению к храму, например, «Когда солнце спешит на [свой дневной] путь,/ к тебе, предстоятель, мы прибегаем (*confugimus*)» («О св.Антонине») [1, с. 85], причем в этом контексте реализуются оба значения глагола *confugio* – и «бежать, ища защиты, убежища», и «прибегать, обращаться»; восхваление Бога, Пресв.Богородицы, святого, например, «Восхвалим (*laudemus*) святых духов» («Об Ангеле Хранителе») [5, с. 54]. А вот призыв и ликовать, и выражать ликование в словах: «Возликуем (*jubilemus*) в этот день,/ Прославляя Христа,/ Огласим (*recitemus*) хвалы Петру/ Радостью, выраженной в словах» («О Петре Исповеднике») [2, с. 218].

В следующий раз «мы-коллективный разум» появляются последних строфах песнопений. Здесь находим те же глагольные формы, что и в начальных строфах, но действия называются другие: с одной стороны, это обращение с молитвой к святому или к Богу, например, «К тебе взываем (*precatur*), отче, отовсюду собравшись...» («О св.Ауспиции») [5, с. 77]; с другой, это надежда на лучшую участь в будущем: «Чтоб посредством твоей помощи/ в Небесных Чертогах/ Стараниями Непреходящей Радости/ Мы увенчались (*coronemur*) славой» («О св.Марфе») [5, с. 203].

Гимн «О св.Ансуине» начинается с обрисовки общей картины ликования, причем в тексте не упоминается говорящий: «Возгласы народа поднимаются ввысь...». Тем не менее, позже слышится голос всей группы

«мы-коллективный разум», четвертая строфа начинается с обращения к святому: «Следовательно, отче, к тебе молимся»... («О св.Ансуине») [1, с. 84].

Другим способом присутствия персонажей из группы «мы-коллективный разум» становится введение в текст песнопения личного местоимения *nos* – «мы» и притяжательного местоимения *noster* – «наш» в разных падежах, например, «Да молятся за нас (*pro nobis*) мученики» («О свв. Абдоне и Сеннене») [1, с. 63]. В различных словосочетаниях используется и местоимение *poster* – «наш»: «Ты – наше (*nostrum*) убежище,/ Ты – наша мощнейшая сила,/ Ты спасение и защита,/ И наша (*nostra*) радость» («О св.Аутберте») [3, с. 92].

Местоимение «мы» входит и в глагольные сочетания, ставшие устойчивыми выражениями, например, «Иосиф, воспитатель славы,/ В сей долине слез/ Сделай так, чтобы мы (*fac nos*) чрез твои заслуги/ Были досыта напитаны в [Небесном] Отечестве» («О св.Иосифе») [5, с. 165].

Реже встречаются случаи, когда группа «мы» берет на себя функцию побуждения, например: «Празднеству Августина/ Граждане Неба, рукоплещите,/ Почитает Церковь,/ И вы, братия, воспойте» («О перенесении мощей св.Августина») [4, с. 84].

Встречается и ситуация, когда у реального слушателя или читателя нет собеседника в тексте песнопения. Присутствующие на богослужении стоят на границе двух пространств – реального и воображаемого, и только их отождествление самих себя с «верной дружиной» [2, с. 200] или с «Церковью» делает границу между мирами проницаемой: «Гимн воспевает ликуя дружина верная...» («О св. Неоте») [2, с. 200]; «Божественному Ивону песнопения/ Да воздаст кафолический род...» («О св.Ивоне») [5, с. 167]. Однако наблюдатель может призывать к бодрствованию и воображаемый мир, и реальный: «Да поднимет утренняя хвала/ Сонных на пение,/ Да возгласит голос поющих/ Славные деяния короля» («О св. Людовике») [2, с. 179].

Как говорилось выше, фрагменты, посвященные группе «мы», служат рамой для рассказа о святых, в честь которых были написаны песнопения. Источником для гимна или секвенции о святом становится его житие, но ограниченный объем песнопения побуждает гимнографа выбрать те детали жития, которые выделяют святого из чина святых, к которому он принадлежит.

Житие святого строится по правилу «трех времен»: «мы восхваляем некого мужа в связи с тем, что было до него, что было в нем самом и что было после него. До него, его род и отечество; в нем самом, каково его имя, воспитание, каковы его обычаи, внешность и деяния; после него, каков сам исход его жизни, каково мнение, доставшееся усопшему» [7, v.82, col.125]. Такую структуру имеет, например, гимн «О св.Лаврентии»

[3, с. 153]. История св.мученика занимает четыре строфы (со 2-ой по 5-ую) в гимне из семи строф.

Из 2-ой строфы, посвященной «первому времени» жизни св.мученика, мы узнаем, что он «муж...славный» [3, с. 153], «родом из провинции Испания» [3, с. 153]. К этому же временному периоду в житиях обычно относятся сведения об образовании святого. Глагол *studio* реализует в этом контексте два значения – «изучать, учиться» и «стремиться, стараться». Для гимнографа и для аудитории, на которую рассчитан гимн, важен смысл образования, которое получил св.Лаврентий, а не конкретные дисциплины, которые он изучал: «Научился/стремился (*studuit*) сокрушать древнего врага,/ Ничего не искать от земной славы/ И всеми силами искать вечности» [3, с. 153].

«Второе время» жизни святого, время его подвигов, дало гимнографу материал для 3-ей и 4-ой строф. События четырех дней жизни святого нужно было уместить в две строфы, поэтому о каждом значимом моменте этого периода говорится намеком. Это было возможно, поскольку гимн был написан на праздник святому и исполнялся за службой, на которой читали и житие. Гимн как бы помогал запомнить самое важное, что нужно было знать о святом. Так, например, строки «Ради сокровищ к нему Кесарь приступает,/ Слепым посредством крестного знамения свет изливается» [3, с. 153] – охватывают события трех последних дней св.мученика, который, по житию, был казначеем Римской Церкви и по благословению своего духовного наставника св.Сикста, о котором упоминается в начале строфы, должен был раздать церковные сокровища бедным, чтобы они не попали в руки императора Деция. Уже находясь в темнице, св.Лаврентий исцелил множество больных, о чем напоминает последняя строка строфы.

Мученичеству св.Лаврентия посвящена 4-ая строфа. Святого живым сожгли на железной решетке, причем в пересказе сохраняются слова мученика, обращенные к императору: «На железной плетенке углями опалается,/ Чтобы жаркое съел, говорит Децию» [3, с. 153]. В одном из житий св.Лаврентия эти слова звучат так: «Вот, несчастный, ты зажарил меня с одной стороны, переверни на другую и ешь!» [6, с. 93]. Возможно, церковная поэзия сыграла свою роль в создании визуального образа святого: св.Лаврентий стал изображаться с орудием своей казни – железной решеткой.

«Посмертная слава» святого описывается в 5-ой строфе: на месте его погребения «свыше всегда подается [все],/ о чем бы ни просили с верой и достойно» [3, с. 153]. Таким образом, перед слушателями или читателями разворачивается вся жизнь христианского героя.

Далеко не все песнопения подробно рассказывают о святых, сохраняя структуру жития. Обычно в центре песнопения находятся самые яркие события, относящиеся ко «второму» и «третьему» временам. Так, например, св. мученик Констанций Перуджийский, «Исповедав Бога,

вступает,/ Радостный, в раскаленные термы,/ И босыми ногами/ Попирает горящие угли» («О св.Констанции») [1, с. 122]. Иногда подробно о мученичестве не рассказывается, но на него указывает поведение святых: «мученики презирают безумные/ советы правителя» («О св.Ахатии и его товарищах») [1, с. 64]. В характеристике героев-мучеников часто используется лексика, связанная с военным делом и спортивными состязаниями: О св.Ахатии и его товарищах говорится, что они «тысяча...воинов» [1, с. 63], «неизменные сердцем воины-новобранцы» [1, с. 64], «Христовы воители» [1, с. 64]. Св.Адальберт Пражский, мученик-епископ, называется «Сильным в войске Христовом» («О св.Адальberte») [1, с. 66], а св.мученик Альбан Британский – «кулачным бойцом» («Твоего кулачного бойца Альбана» [1, с. 72]).

Число мучеников может увеличиваться за счет «иных». Так, некий «человек из толпы» по имени Капрасий, став свидетелем мученичества св. Фиды, «воодушевившись, прибежал/ На святое мученичество,/ Чтобы муж укрепился силами/ Юной девицы» («О св.Фиде») [2, с. 128].

Кроме мучеников, к положительным героям относятся святые самых разных чинов: это и св.Алексий, относящийся к чину преподобных (в православной традиции он известен как св.Алексий, человек Божий), который «знает положение дел у нищих,/ И знает каждого несчастного» («О св.Алексии» [1, с. 73]); и св.праведная Анна, мать Пресвятой Богородицы как пример для матерей («Воспоем знатную Анну,/ Мать Марии Девы» («О св.Анне» [1, с. 75])); и св. Антоний Отшельник, «В пустыне раб Божий,/ цветущий, словно лилия» («О св.Антонии Отшельнике»). Примерами благочестия и заботы о ближних были святые жены – св.Елизавета Тюрингская, «славная матрона», «служанка бедняков» («О св.Елизавете» [1, с. 130]) и св.королева Батхильда, «достохвальная жена / И почтенная заслугами,/ Которая была сильна святыми обычаями» («О св. Батхильде» [2, с. 85]). Святые врачи-бессеребренники Косьма и Дамиан вместе учились медицине, чтобы «безвозмездно подавать.../ Помощь немощным» («О свв.Косьме и Дамиане» [2, с. 101]).

Не только служение Богу и ближним, но и создание прекрасных вещей рассматривается как подвиг, за который можно удостоиться святости. Таков случай св.Элигия, о котором говорится: «Дивимся Элигию,/ Пастырю, творцу, врачу...<...>/ Пастырь пасет, создает/ Творец, лечит врач...», и всеми тремя занятиями «величит Св.Троицу» («О св.Элигии» [2, с. 117]).

В гимнографических произведениях не так много «чужих» – отрицательных персонажей, и появляются они чаще всего в текстах, посвященных мученикам. Это, как правило, «мучители», появление которых в жизни святых относится ко «второму времени». Святые предстают перед «земнородным правителем» («О св.Ахатии») [1, с. 64].

Иногда в тексте песнопения сообщается и имя правителя, и его состояние при виде непокоренных мучеников: «Охваченный яростью правитель Адриан» («О св.Ахатии») [1, с. 64], «Ярящийся нечестивый Максимиан» («О свв.Кандиде и Конкордии») [4, с. 101]).

Враги хитры и коварны, как, например, царь Ирод: «Ирод, коварная лисица» («О Вифлеемских Младенцах») [2, с. 157]. Тем не менее, ни угрозы, ни коварство не приводят отрицательных героев к победе. В случае св.Варвары казнь мученицы приводит к неожиданному для ее врагов результату: «Варвару предают мечу,/ Отец отсылает ее Жениху» («О св.Варваре») [1, с. 96]. И в более поздние времена святым приходилось бороться с коварными врагами, с теми, кто вносил раскол в ряды христиан: «еретики», «раскольники» («О св.Августине») [1, с. 95], «ариане» («О св.Амвросии») [1, с. 74].

В песнопениях выделяется еще одна группа людей, настроенных недружественно по отношению к главным героям. Эти люди объединены своими заблуждениями: «секта еретическая ... убивающая [духовной] отравой» («О св.Варфоломее») [3, с. 96]; «неверующий народ» («О св.Иустине») [3, с. 96]. С этими группами людей героям приходится вступать в духовную борьбу, из которой святые выходят победителями.

Группа отрицательных героев так же незамкнута, как и группа положительных, она пополняется за счет нейтральных «иных». Так, юноша, «увидев прекрасное лицо» [1, с. 71], полюбил св.Агнию и посватался к ней (De s.Agnete – «О св.Агнии») [1, с. 71]. Но поскольку она «любила Христа и не желала/ Видеть земного жениха,/ Но, словно от яда, отвернулась/ От юноши с подарком» («О св.Агнии») [1, с. 71], оскорбленный жених стал ее непримиримым врагом.

Последняя группа персонажей – «иные» – разнообразна, но по большей части безлика. В нее входят персонажи второго плана, объединенные либо местом проживания, либо характером деятельности, либо состоянием здоровья. Так, например, в празднествах участвуют народы целых областей: «По этой причине радуется вся Галлия / С франками и Германия,/ По этой причине ликует всякий язык... » («О св.Эгидии») [1, с. 68].

Часто жители областей почитают святых как своих апостолов. Таковы заслуги св. ап.Трофима перед жителями города Арелата (ныне Арль на юге Франции): «Народу Арелатскому/ по увещанию апостола Петра/ Он подал благодать Крещения,/ Уничтожив идолопоклонство» («О св.Трофиме») [2, с. 249]. Св.ап.Андрей проповедовал христианство, «Очистив крещением Ахайю / И посвятив народ Господу» («О св.Андрее») [1, с. 75].

Границы группы «иных» также проницаемы: если песнопение исполняется за службой святому в местности, которую он некогда

просвещал, то к ликованию изображаемого народа присоединяются их земляки, присутствующие на богослужении.

Далеко не всегда народы, упоминающиеся в песнопениях, встречают своих будущих героев дружелюбно. Так, в гимне «О св.Альпине» проповедников встречает «воинственная Галлия» («О св.Альпине») [2, с. 69].

Группа персонажей, также принадлежащая к «иным», всегда благорасположена к главным героям. Это братия монастырей, в которых живут герои: «Монах стремится любить Бога,/ находясь в монастыре с монахами» («О св.Эугенде») [2, с. 123]. Иногда к членам монашеской общины присоединяются братия, ведущие более уединенный образ жизни: «Радуются пустынники,/ Соединенные в киновии,/ Веселятся отшельники/ С собранием клира» («О св. Августине») [1, с. 95].

В особую группу выделяются бедняки, которым помогают святые: «Заботился о бедняках/ И им всегда раздавал [милостыню]» («О св.Ансуине») [1, с. 84]; «Милостив к беднякам, щедр к нуждающимся» («О св.Бертульфе») [3, с. 86].

Самой обширной группой персонажей, с которыми приходится иметь дело главным героям, являются больные: «Больных от болезней освобождает» («О св.Ивоне») [2, с. 165]. Слепые и хромы упоминаются наиболее часто: «Слепые, хромы поправляются» («О св.Гедвиге») [1, с. 150]; «Слепым глаза ясные,/ И хромым ноги надежнейшие» («О св.Аманде») [2, с. 71]; «Когорта слепых, собрание глухих,/ Хромым приходит...» («О св.Регуле») [2, с. 234].

Из этой группы иногда выделяются отдельные больные, страдающие от неких особенных немощей. В гимне «О св.Фирмине» подробно рассказывается об исцелении прокаженного: «Когда святой муж выходит/ Из города, перед ним предстает прокаженный,/ Которому возвращается здоровье/ Поцелуем, который [ему] дал [святой муж]» («О св.Фирмине») [3, с. 119]. Иногда исцеленных гораздо больше, и они тоже образуют отдельную группу: «Кроме мужа, страдающего подагрой,/ Исцеляет мужа, страдающего водянкой,/ Пятеро делаются здоровыми/ от расслабления паралича» («О св.Германе») [2, с. 146].

Как уже говорилось выше, персонажи из группы «иных» могут присоединяться как к положительным героям, так и к отрицательным. Выше уже говорилось о женихе св.Агнии, который стал отрицательным героем, поскольку она отказалась выйти за него замуж. В одном из гимнов «О св.Екатерине» рассказывается о том, как «множество философов/ верует» («О св.Екатерине») [1, с. 170]. Становятся известны еще два персонажа, присоединившихся к положительным героям: «Царица, почувствовав вкус веры,/ Общница небесного хора,/ По согласию с Порфирием/ Приняла пальму мученичества» («О св.Екатерине») [1, с. 170].

Произведения гимнографического жанра представляют собой благодатный материал для рассмотрения проблемы «свои» – «чужие» – «иные» и позволяют построить некую схему отношений персонажей, с одной стороны, в достаточной степени абстрагированную от реальной действительности, поскольку положительные и отрицательные герои бескомпромиссно противопоставлены друг другу, с другой, благодаря «иным» все же сохраняющую способность к развитию и переменам, что связывает эту систему персонажей с реальностью. Святые и их преследователи предстают перед исполнителями или слушателями как уже сложившиеся личности, одни символизируют все, чему нужно подражать, становятся примерами для поколений христиан, другие, напротив, воплощают в себе худшие с точки зрения христианства качества человеческой личности. Присутствие «иных» в текстах церковных песнопений оживляет эту до некоторой степени статичную картину, на конкретных примерах показывая, что человеку предоставляется свободный выбор – путь к нечестию или путь к святости.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Analecta Hymnica Medii Aevi. Hymni Inediti.* ed. Guido Maria Dreves. –V.4. – Leipzig, 1888. – 270 p.
2. *Analecta Hymnica Medii Aevi. Hymni Inediti.* ed. Guido Maria Dreves. –V.11. – Leipzig, 1891. – 274 p.
3. *Analecta Hymnica Medii Aevi. Hymni Inediti.* ed. Guido Maria Dreves. – V.12. – Leipzig, 1892. – 273 p.
4. *Analecta Hymnica Medii Aevi. Hymni Inediti.* ed. Guido Maria Dreves. –V.16. – Leipzig, 1894. – 290 p.
5. *Analecta Hymnica Medii Aevi. Hymni Inediti.* ed. Guido Maria Dreves. –V.19. – Leipzig, 1895. – 280 p.
6. *Boninus Mombritius. Sanctuarium seu Vitae Sanctorum.* – V.2. – Parisiis, 1910. – 833, [2] p.
7. *Migne J.-P. Patrologiae Latinae Cursus Completus (PL).* — On CD-Rom. — Chadwick-Healy, 1993-1995. [Эл.ресурс].

**«WE» – «OURS» – «ENEMIES» – «OTHERS» IN THE MEDIEVAL
LATIN HYMNOGRAPHY**

M.R. Nenarokova

The article focuses on the system of characters in the works of the hymnographic genre. Characters of the hymns and sequences dedicated to saints can be divided into four categories: «we» - «ours» - «enemies» - «others». The boundaries of these character groups are permeable. The group of characters that can be called «we» is the most stable: «we» are always positive; they appear in the beginning and end stanzas of a hymn or sequence; those who perform the hymns or sequences associate themselves with the first group, expanding its boundaries. Positive characters, that is saints: apostles, martyrs, confessors, belong to the group of characters, classified as «ours». They are

opposed by «enemies», they are always hostile to the group of «ours». The «enemies» include pagans persecuting Christians: rulers, judges, executioners, as well as followers of various sects and heresies. «Others» are by their nature neutral, but in certain circumstances they can side with either «ours» or «enemies». Separate «others» join the group of either «ours» or «enemies».

Key words: *medieval Latin poetry, hymnography, character, «we», «ours», «enemies», «others», saint, pagan.*

УДК 82-1+7.06

УСКОЛЬЗАЮЩАЯ ИДИЛЛИЯ

И.Н. Никулина

ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

В статье рассматривается процесс вытеснения идиллических жанровых маркеров на примере группы античных мифов о Кипарисе и Гиацинте («Метаморфозы» Овидия). Показано, что пластичность и колоритность художественного стиля Овидия способствует созданию амбивалентной картины мира, наполненного одновременно идиллическими мотивами и глубокими переживаниями героев. Дан анализ художественных приемов, благодаря которым эпиллии Овидия приобретают психологическую утонченность. Приведена интермедальная параллель овидиевскому материалу. Установлено, что признаки идиллии как самоценного жанра, сочетаясь с чуждыми ей трагическими интонациями, постепенно ускользают из художественного текста Овидия, но сохраняются в чистоте («застывают») в академической живописи А.А. Иванова, что обеспечивает эстетическую преемственность развития мировой художественной культуры.

Ключевые слова: *«золотой век», идиллия, эпиллий, эпизод, живопись.*

В литературной истории Рима «золотой век» – время создания лучших, ставших классическими, произведений латинской поэзии [1], но каждая литература не может рассматриваться вне исторических событий. Римский император Август (63 г. до н.э.–14 г. н.э), по словам М.Е. Грабарь-Пассек и М.Л. Гаспарова, должен был восприниматься как спаситель гибнущей державы, блюститель возрожденных добродетелей, носитель исторической миссии римского народа [1]. Такой была идеологическая программа принцепса, руководителя государства – Августа. Он с самого начала своего правления отдал должное литературе и определил ее как могучее средство пропаганды. Наиболее подходящим для этих целей, по мнению Августа, могла стать не проза, а лирическая и эпическая поэзия. Более прозрачная по содержанию и потому привлекательная, она давала возможность ненавязчиво формировать

читательские представления о должном и позволяла проводить те преобразования, которые были желательны Августу [1]. Неудивительно, что при нём широкое распространение получили «рецитации». Так называлось публичное исполнение новых произведений – известно, что для восприятия на слух стихотворения были более удобными, чем отрывки из прозы. В это время сложилось старшее поколение поэтов (Вергилий, Гораций), для которых борьба с республиканским неотеризмом становилась основой для создания своей поэтики. Они соединяли в своих произведениях имперские идеалы века с республиканской преданностью этим идеалам. Для младшего поколения поэтов (Тибулл, Лигдам, молодой Овидий) такие политические идеи стали историей, но мотивы и образы неотеризма они совмещали «с классицистической отделкой языка и стиля» [1]. Неотерическая любовная лирика оформляется у молодых писателей в жанр любовной элегии, неотерическая ученая поэзия развивается в поучительный и мифологический эпос [1]. Постепенно политические мотивы исчезают из поэзии. Пересматривается отношение к Августу, восторг сменяется официозной лестью. В этот период основными темами становятся воспевание радостей мира и проклятие братоубийственной войны. Конечно, нельзя утверждать, что элегики и поэты находились в оппозиции к Августу, но всё же аполитизм молодых поэтов явно указывал на смену настроений в обществе. Август уже не воспринимался спасителем отечества, характер его власти приобретал черты монархии. Так, все творчество Овидия – череда жанровых экспериментов: «Героиды» – это преобразованный в лирику эпос, «Искусство любви» – пародическая дидактика, а «Фасты» – переложение календаря на стихи. И «Метаморфозы» в этом ряду – бесконечные превращения, вызванные превратностями судьбы, которыми была полна римская история того периода [1]. Овидий не случайно выбирает из античных мифов те, в которых есть превращения, и это отнюдь не наивный пересказ, а отражение такого видения мира, в котором все подвержено изменению. Н.В. Морева-Вулих пишет, что «Метаморфозы» исполнены беспокойства, тревоги, зыбкости бытия, отсутствия твердой жизненной опоры [9]. Овидий здесь не пассивный рассказчик, к богам и героям он испытывает, с одной стороны, любовь, а с другой – заметна его добродушная снисходительность. Он считает богов равными людям существами с недостатками и слабостями, а не фантастическими персонажами со сверхъестественными способностями. Для Овидия мир мифа наполнен радостью и наслаждением. В этой связи важно отметить некоторые идеи теории Овидия: вечность и неразрушимость материи; вечная их изменяемость; основанное на этом постоянное превращение одних существ в другие (при сохранении, однако, их основной субстанции) [9]. «Метаморфозы» созданы в эстетике мимесиса. Даже обращаясь к заведомо фантазийному мифологическому материалу, Овидий тем не менее в

ОБРАЗ «ЧУЖОГО» В КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ОТ ДРЕВНОСТИ ДО РЕНЕССАНСА

описаниях идиллических пейзажей прибегает к реалистической детализации. Приметы обыденной жизни также неотъемлемы от художественного мира овидиевских метаморфоз. Известно, что идиллия – одна из форм буколики, в которой идеализированно изображается пастушеская жизнь. При этом «идиллия» означает в одном толковании «картинку», в другом – «песенку» [7]. Это понятие в древности не покрывало представления об определенном жанре, но чаще обозначало небольшое стихотворение, не входившее в канонические античные жанры.

Много позже теоретики классицизма будут трактовать идиллию как форму дидактической и описательной поэзии, релевантную для Золотого века. В европейской литературе более позднего периода в рамках этого жанра изображены картины мирной (нередко семейной) жизни на лоне природы, где особое внимание уделяется описанию счастливых любовных переживаний. Другими словами – в идиллии представлено описание безмятежно-счастливого, ничем не омраченного существования. Закономерно, что впоследствии синонимом лексемы «идиллия» становится лексема «идеальный», согласно словарю М. Попова, – воображаемый, самый лучший, какой только можно себе представить, возвышенный [8].

«Метаморфозы» Овидия – это ряд эпиллиев, позволяющий описывать события кратко и в то же время выпукло, объемно. Во время чтения создается «эффект присутствия» рассказчика, при котором он словно находится «внутри» повествования, но, как сторонний наблюдатель, созерцает и анализирует ситуацию. Необычайно емкий слог Овидия помогает без труда «рассмотреть» представленную картину. Так, в эпизоде «Кипарис» один из наиболее красочно выписанных персонажей – олень. Это «*ingens cervus, cum cornua late patentibus umbras praebent et fulgebant auro*» (кн. X, ст. 110-115) [10] – «огромный олень, с широко раскинувшимися рогами, которые давали тень и сияли золотом». «*Collum tetetum*» (кн. X, ст. 113) [10], «точеная шея», украшена ожерельем из драгоценных камней. Жизнь оленя протекает в идеальных условиях, где абсолютная безопасность определяет несвойственное дикому животному поведение. «*Metu vacuus, naturali ravo deposit*» (кн. X, ст. 117-118) [10]. Ему неведом «страх и врожденный трепет». Олень часто в дома заходил и «*ignotis manibus*» (кн. X, ст. 119) [10] «незнакомым рукам» подставлял шею. Безмятежность – лейтмотив первой части эпиллия. Во второй части автор уже привлекает внимание к юноше Кипарису, используя в повествовании личное местоимение «*tu*» (ты) с глаголами: «*tu rabula cervam ad nova [ducebas]; tu liquidi ducebas fontis ad undam; tu texebas per cornua flores; tu eques residens purpureis frenabas capistris*» (кн. X, ст. 120-125) [10] – «ты водил оленя в луга, поросшие свежей травой; ты водил его на водопой; украшал его рога цветами; ездил верхом, утишив пурпурной уздой». Глаголы употреблены здесь в прошедшем времени несовершенного вида, что говорит о многократности таких действий, о

большой привязанности Кипариса к оленю и их взаимному доверию. Идиллическая поэтика проступает и в описании природы, на лоне которой потом развернется трагедия. Уже в самом начале изображена роща, пронизанная теплом и негой. Солнце играет золотом в рогах оленя, которые так велики, что могут окутать его тенью и защитить от солнца. Описание летнего полдня столь реалистично и поэтично при всей скупости вербальных средств, что порождает ряд дополнительных эмоциональных ощущений при созерцании картины происходящего. Всё пропитано зноем, утомлено солнцем, слышен томный стрекот цикад, видны даже волны теплого воздуха, источаемые землей и восходящие вверх: «*aestus erat, medius dies*» (кн. X, ст. 126) [10] – «знойное лето, полдень»; «*solis varore litorei fervebant brachia Cancri*» (кн. X, ст. 127) [10] – «от жара солнца раскалились клешни прибрежного Рака» (кн. X, ст. 127) [6]. И далее следует контрастное примечание: «*in herbosa terra et arborea frigus ducebat ab umbra*» (кн. X, ст. 129) [10] – «утомленный олень на землю, поросшую травой [улегся], влекомый прохладой». Такое противопоставление усиливает ощущение знойного полдня и подчеркивает абсолютную безмятежность, столь характерную для идиллии. Овидий упоминает созвездие Рака (*brachia Cancri*), указывая конкретный временной отрезок, поскольку солнце входит в этот знак в начале лета [2, с. 150]. И вдруг идиллия разрушается: «*puer imprudens iaculo acuto fixit et vidit [cervum] moriente vulnere*» (кн. X, ст. 132) [10] – «юноша неосторожный острым дротиком нанес удар и увидел, что [олень] смертельно ранил». В мягкую идиллическую поэтику пейзажа (пронизанная солнцем роща, стрекот цикад, прохлада травы и т.д.) вторгается чуждый идиллии вербальный ряд с семантикой острого («острый дротик») и смертельного («смертельно ранил») начал.

В эпизоде «Гиацинт» идиллический мотив прописан иначе. В самом начале дается, если уместно так выразиться, бытовая психологическая предпосылка последующих трагических событий. Так, обыденная, пусть и безмятежная жизнь, наскучила богу Аполлону: «*nes citharae, nec sunt in honore sagittae, non tenuisse canes, non per iuga montis inique ire comes*» (кн. X, ст. 170-175) [10] – «его уже не радует ни лира, ни стрелы не в почете», он готов «придерживать псов и бродить по хребтам неприступным». Поэтому Аполлон и Гиацинт решили состязаться в метании диска. Аполлон начинает, он первым метнул диск, демонстрируя искусство силы («*viribus artem*»), однако неосторожный («*imprudens*») отрок, поддавшись азарту, получает удар в лицо («*in vultus*») диском, что наносит ему неизлечимую рану. Овидий, как и в эпизоде с Кипарисом, прибегает к астрологическим описаниям времен года: «*quotiensque, repellit ver hiemem Piscique Aries succedit*» (кн. X, ст. 164-165) [10] – «когда прогонит весна зиму и Рыбу Овен заступит». При этом природа в эпизоде «Гиацинт» описана более скудными красками, чем в эпизоде о Кипарисе. Лексема

ОБРАЗ «ЧУЖОГО» В КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ОТ ДРЕВНОСТИ ДО РЕНЕССАНСА

hiems, hiemis в словаре имеет несколько значений: бурная погода, ливень, гроза, ненастье; дождливое время года, холодное полугодие [2, с. 475], ее принято переводить и как «зима». Применительно к наименованию времени года – это не совсем конкретное обозначение, что порождает ощущение переходного времени от холодного к более теплomu, но еще не жаркому. Возникает картина сада, где доминирует запах просыпающейся земли и весенних цветов. Так возникает аллюзия краткости и конечности жизни: «nunc animam admotis fugientem sustinet herbis. nil posunt artes: erat inmedicabile vulnus» (кн. X, ст. 188) [10] – «убегающую душу он [Аполлон] пытается остановить с помощью травы, все тщетно: рана была неизлечима». Овидий сравнивает Гиацинта с цветком и ставит его в один метафорический ряд с фиалками, маком и лилиями («violae, papaver, lilia»), отождествляя смерть человека и цветов «ut, si quis violas infrigat fulvis horrentia linguis, / marcida demittant subito caput illa victum / nec se systineant spectentque cacumine terram / sic vultus moriens iacet et defecta vigore / ipsa sibi oneri cervix umeroque recumbit» (кн. X, ст. 190-195) [10] – «фиалки, если их надломить, на стебле пожелтевшем оставшись, вянут и головки к земле преклоняют; / так черты умирающего отражают полную утрату жизненных сил / и шея сама по себе клонится к плечу».

В обоих эпизодах присутствует Аполлон. Он наделен вполне узнаваемыми человеческими чертами характера. Это не холодный бог, отстраненно наблюдающий за перипетиями судеб: Аполлон переживает о Кипарисе и умоляет других богов, чтоб мог он проплакать вечность («ut lugeat tempore omni») (кн. X, ст. 135) [10]. Печальный бог провозглашает: оплаканный нами, ты будешь оплакивать всех и пребудешь со скорбящими («lugebere nobis lugeberisque alios adersique dolentibus») (кн. X, ст. 141-142) [10]. Аполлон не только искренне горюет о Гиацинте, но и признает свою вину: «мое преступление – рана твоя; ты – моя печаль; я – виновник твоих похорон» («mea crimina, vulnus; tu dolor es meum; ego sum tibi funeris auctor») (кн. X, ст. 195-200) [10]. При этом в тексте используются личные местоимения «ego» (я) и «tu» (ты), что усиливает интимно-дружескую напряженность повествования, стремящегося выйти в заведомо обреченную на неудачу диалоговую коммуникацию с погибшим. Он не может умереть вместе с Гиацинтом, каким бы большим ни было его горе «fatali lege tenemur» (кн. X, ст. 203) [10] – «мы связаны законом, predeterminedенным судьбой», а ведь судьба прописана более высокими по рангу богами, и ее нельзя изменить. «Semper eris tecum memorique haerebis in ore» («ты всегда будешь со мной и в памяти, и на устах»). Аполлон инициирует рождение нового цветка: «flos oritur formamque capit, quam lilia, si non purpureus color his, argentes esset in illis» («новый цветок, формой похожий на лилию, но пурпурного цвета, а у лилий цвет серебристый») (перевод наш. – И.Н.) (кн. X, ст. 212-213) [10; 6]. На листках же цветка, обогранных кровью Гиацинта, были начертаны стоны

Аполлона: «ipse suos gemitus foliis inscribit, et *AI, AI* flos habet inscriptum, funestaque littera ducta est» (кн. X, ст. 215-216) (курсив наш. – *И.Н.*) [10]. В своем исследовании С. Елизарова указывает, что у захоронения Гиацинта в Амиклах, ежегодно устраивались гиацинфии (гиацинтии) – празднества в честь Гиацинта. Это был самый большой праздник у спартанцев, который справлялся в июле на Пелопонесе, в Малой Азии, на юге Италии, в Сицилии и в Сиракузах [3]. В этой связи будет уместно уточнить, что цветок, описанный Овидием, не является абсолютным аналогом гиацинта в современном понимании – это так называемый *Iris Germanica*, многолетнее травянистое растение семейства ирисовых [2, с. 482]. Необходимо подчеркнуть, что в обоих эпиллиях о Кипарисе и Гиацинте Овидий использует прилагательное «*imprudens*». Объем его значения достаточно широк: 1) не знающий, не замечающий, не предвидящий, ничего не подозревающий и 2) не знающий, несведущий, неопытный [2, с. 501]. В переводе С.В. Шервинского находим словосочетание «неосторожный отрок» (кн. X, ст. 182) [6], что может характеризовать поступок, но оригинальное прилагательное «*imprudens*» предполагает в обоих случаях некоторую predeterminedность и вовлеченность в событие, поскольку в составе значения есть семы ‘не знающий’ и ‘ничего не подозревающий’. Кипарис и Гиацинт – участники действия и жертвы обстоятельств, они связаны мотивом причастности богов к судьбам людей. А игровой компонент в метании дротика (миф о Кипарисе) и метании диска (миф о Гиацинте) имплицитно подключает и мотив игры богов людьми. Так постепенно ускользает безмятежная идиллическая картина мира в представленных здесь овидиевских эпиллиях.

И всё же в мировой художественной культуре последующих эпох жанровые приметы идиллии довольно продолжительное время сохраняются в ренессансной поэзии, в искусстве рококо и романтизме. Идиллия словно застывает в живописи, становясь самодостаточным сюжетом. Так, идиллическую сценку мы видим на картине представителя русской академической школы живописи А.А. Иванова «Аполлон, Кипарис и Гиацинт, занимающиеся музыкой и пением» (1834):



А.А. Иванов, *Аполлон, Кипарис и Гиацинт, занимающиеся музыкой и пением*, 1834, Третьяковская галерея, Москва

В 1831 году А.А. Иванов приезжает в Рим, где активно изучает образцы античной живописи и скульптуры, и, как и многие другие художники, вдохновляется мотивами древности. Художник начинает писать «Аполлона, Гиацинта и Кипариса...» в манере корифея французского классицизма Н. Пуссена. В центре изображен Аполлон, бог солнечного сияния и искусства. Тело бога излучает свет. Отстраненный взор наполнен вдохновением, он словно видит образы, что не дано другим. К нему прильнул Кипарис, он тихо поет, прикрыв глаза и полностью доверяя своему покровителю, прижимая к себе его руку. Маленький Гиацинт играет на свирели. Грядущие трагедии и переживания элиминированы, мир пребывает в остановленном миге античной гармонии и чистоты. В то же время художник стремится воссоздать античность не как «ряд устоявшихся форм, а как абсолютный идеал, золотой век, о наступлении которого он мечтал всю жизнь. Так возникает идиллический мир, ясный и хрупкий [4]. Фигуры на полотне напоминают ожившие статуи. Иванов говорил, что хочет изобразить «наготу вместо натурального класса», иначе говоря, соединить классическую красоту с живым романтическим чувством. Колорит произведения строится на сопоставлении локальных цветов, они прекрасно согласованы между собой. Преобладают желтый и голубой, поскольку в основе этого сочетания лежит символика солнца и неба. Как, подчеркивает М. Неклюдова, один цвет, струясь, почти не сливается с другим, но, по мере удаления к горизонту, приглушается, словно готовится раствориться и принять «цвет воздуха» [5, с. 53]. Внутреннее напряжение Аполлона

сдерживается всем композиционным строем картины, видимым ритмическим движением слева в глубину [5, с. 53]. В начале своего пребывания в Италии мастер был полон радостного ощущения свободы [5, с. 59]. Однако картина «Аполлон, Кипарис и Гиацинт, занимающиеся музыкой и пением» осталась не законченной, что, впрочем, не помешало ей стать одним из самых совершенных произведений русского классицизма [4]. Таким образом, стремление Овидия показать неизбежность превращений приводит к избавлению читателя от иллюзий. Пластичность и колоритность художественного стиля Овидия способствует созданию амбивалентной картины мира, наполненной одновременно идиллическими пейзажами и глубокими переживаниями героев. Признаки идиллии как самоценного жанра постепенно ускользают из художественного текста Овидия, но сохраняются в чистоте («застывают») в академической живописи А.А. Иванова, что обеспечивает эстетическую преемственность развития мировой художественной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Грабарь-Пассек М.Е., Гаспаров М.Л. «Золотой век» римской литературы. [Электронный ресурс] – URL: <http://simposium.ru/ru/node/11611> (дата обращения: 20.03.2019).
2. Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь. Изд. 2-е, переработ. и доп. – М., «Русский язык», 2000. – 1096 с.
3. Елизарова С. «Гиацинт». PR в мифологии. Электронная энциклопедия. Под редакцией д.ф.н. Е.А. Осиповой. [Электронный ресурс] – URL: <https://mifologia.osipova-pr.com> › soderzhanie › antichnost › giacint (дата обращения: 20.03.2019).
4. Иванов А.А. Аполлон, Гиацинт и Кипарис занимающийся музыкой и пением. Художники России. [Электронный ресурс] – URL: http://artpoisk.info/artist/Ivanov_aleksandr_andreevich_1806/apollon_giacint_i_kiparis_zanimayuschisya_muzykoj_i_penijem (дата обращения: 15.04.2019).
5. Неклюдова М. «Аполлон, Кипарис и Гиацинт» картина А.А. Иванова // Искусство. – 1960. – №1. – С. 53-61.
6. Овидий Назон Публий. – Публий, Овидий Назон. Метаморфозы. /Перевод с латинского С.В. Шервинского. М.: Художественная литература, 1983. – OCR Бычков М.Н. [Электронный ресурс] – URL: <https://mailto:bmnl@lib.ru> (дата обращения: 15.03.2019).
7. Ожегов С.И. Идиллия // Толковый словарь. [Электронный ресурс] – URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ogegova/70714> (дата обращения: 10.03.2019).
8. Попов М. Идиллия // Полный словарь иностранных слов, вошедших в употребление в русском языке. – 1907. [Электронный ресурс] – URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_fwords/16711 (дата обращения: 10.03.2019).
9. Творчество Овидия: периодизация, художественные особенности композиции и стиля. [Электронный ресурс] – URL: <https://studfiles.net/preview/3542972/page:40/> (дата обращения: 15.03.2019).
10. P. Ovidivs Naso. (43 B.C.–17 A.D.) Metamorphoses. [Электронный ресурс] – URL: <https://www.thelatinlibrary.com/ovid> (дата обращения: 10.03.2019).

ELUSIVE IDYLL

I.N. Nikulina

The article discusses the process of forcing out the idyll as a common genre in ancient literature using the example of a group of myths about Cypress and Hyacinth (Ovid's *Metamorphoses*). It is shown that the plasticity and coloring of the artistic style of Ovid contributes to the creation of an ambivalent picture of the world, filled at the same time with idyllic landscape and deep emotions of the characters. A philological analysis of artistic techniques is given, thanks to which Ovid's epillies acquire psychological refinement. The intermedial parallel to the Ovidian material is given. It is established that the signs of the idyll as a valuable genre, combined with tragic intonations alien to it, gradually elude Ovid's literary text, but remain clean («freeze») in A.A. Ivanov's academic painting, which ensures aesthetic continuity of the development of world art and culture.

Key words: *«Golden Age», idyll, epillium, episode, painting.*

Формы репрезентации «иного» в литературе

УДК82-21:82-98

ФУНКЦИЯ КРАСНОГО ЦВЕТА В ТРАГЕДИИ О. УАЙЛЬДА «САЛОМЕЯ»

А.В. Бабий

ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

Цель данной статьи – проанализировать роль красного цвета и его оттенков в трагедии Оскара Уайльда «Саломея». Использован метод пристального чтения («close reading»), а также элементы биографического метода, позволяющие установить, каким было авторское видение образа Саломеи, и как Уайльд пришёл к решению по-своему интерпретировать библейскую историю. Выявлена связь в пьесе между литературой и живописью, которая изначально играет важную роль в творчестве О. Уайльда. Установлено, что красный цвет и его оттенки занимают одну из ключевых позиций в пьесе и имеют широкое концептуальное значение, ассоциируясь со страстью, властолюбием, жестокостью и страданиями. Показано, что использование этих цветовых образов не ограничивается одной лишь эстетической функцией, но раскрывает смысл произведения и этическую компоненту поведения героев.

Ключевые слова: *эстетизм, пьеса, трагедия, живопись, колористика, красный цвет, оттенок.*

Колористические образы в трагедии О. Уайльда «Саломея» представлены очень широко. Они не только воплощают программную для Уайльда установку на эстетизацию произведения, но и, сочетаясь с психологическим рисунком персонажей, формируют особый символический пласт, который играет в пьесе значительную концептуальную роль. Широкое использование цветовых образов, богатство колористических описаний в творчестве О. Уайльда, особенно в пьесе «Саломея», связывает два разнородных вида искусства – литературу и живопись. А.Г. Образцова в работе «Синтез искусства и английская сцена на рубеже XIX-XX веков», характеризуя стилистику Уайльда, пишет: «Его перо нередко уподобляется кисти художника и живописует окружающую человека среду так, что видишь ее воочию, досконально. Его манера письма, словно палитра, переливающаяся красками <...>. Кажется, что персоналии действуют на фоне только что нарисованных, еще пахнущих свежими красками декораций <...>» [3, с. 128].

Если учесть, что в живописи довольно часто прибегали к интерпретации библейского сюжета об Иоанне, Иродиаде и её дочери (например, М. да Караваджо – в эпоху барокко, Г. Моро – на рубеже веков), можно предположить, что О. Уайльд поставил перед собой цель не

только отобразить своё видение библейской истории, но и написать своеобразную «картину», полную красок и приближённую к принципам и идеалам его эстетизма. Автору не нравились изображения иудейской царевны таких знаменитых художников, как Леонардо да Винчи, Рубенс, Ренье. Он видел Саломею в духе искусства «fin de siècle». В.А. Луков и Н.В. Соломатина в работе «Феномен Уайльда» считают, что «интерес к легенде о Саломее возник у Уайльда после знакомства с романом Ж.-К. Гюисманса «Наоборот», в пятой главе которого сравниваются изображения Саломеи, выполненные Гюставом Моро, с «Иродиадой» Г. Флобера и героиней одноимённой поэмы С. Малларме» [3, с. 98].

Сочетание цветовых образов произведения помогает автору создать живописное литературное «полотно». Особое место в пьесе занимает классическая триада цветов – белый, чёрный, красный. Цель настоящей работы – подробнее рассмотреть функции красного цвета и его оттенков в создании образов трагедии. Анализ разных аспектов творчества О. Уайльда может быть актуален в наше время, так как произведения этого автора отражают наиболее характерные признаки рубежа веков, особенности художественного мышления периода «конца века». Исследование колористических образов трагедии «Саломея» позволяет лучше понять психологию её персонажей и авторскую концепцию хрупкой болезненной красоты, убиваемой страстью.

Красный цвет (red) встречается в пьесе 13 раз, не считая оттенков. О красном цвете И.В. Гёте говорит следующее: «Действие этого цвета столь же единственно, как и его природа. Он в такой же мере производит впечатление серьёзности и достоинства, как благоволения и прелести. Первое производит он в своём тёмном сгущённом виде, второе – в светлом разбавленном виде. И таким образом достоинство старости и любезность юности могут облекаться в один цвет» [1, с. 318]. В трагедии «Саломея» представлено богатство коннотаций красного цвета. Он вызывает здесь ассоциации с вином, страстью, страданиями и кровью. В начале трагедии один из персонажей рассказывает о трёх любимых сортах вина царя Ирода («The Tetrarch is very fond of wine» [6, р. 3]). Одно из них – с острова Самоса, оно «**пурпурного** цвета, как мантия Цезаря» [4, с. 7] (здесь и далее – перевод К.Д. Бальмонта [4]. – А.Б.) (“... is purple like the cloak of Caesar”) [162, р. 3]), и здесь пурпур манифестирует идею безграничной императорской власти и соответственно отражает властолюбие самого тетрарха. Второе вино, из города Кипра, – цвета **золота** (явный намёк на богатство Ирода). И, наконец, третье вино – «<...> красное, как кровь» [4, с. 7] («<...> is as red as blood» [6, р. 3]), вино из Сицилии, жители которой уже в те времена снискали себе дурную славу убийц и авантюристов. Сравнение красного вина с кровью в данном отрывке подчёркивает жестокость иудейского царя, часто проливающего чужую кровь. Вино,

тетрарх и кровь образуют, таким образом, неделимую ассоциативную связку.

Пророк Иоканаан (именно такое звучание приобретает в пьесе евангелическое имя – Иоанн) предсказывает, что настанет день, когда «<...> луна будет [красной], как кровь <...>» [4, с. 14] («<...> the moon shall become [red] like blood<...>» [6, p. 20]). И когда Саломея соглашается танцевать для Ирода, он видит, что мрачное предсказание сбывается: не только луна окрашивается в кровавый цвет, но вскоре после танца царевны одна за другой следуют две смерти – Иоканаана и Саломеи.

Образу крови в пьесе отводится одна из ключевых ролей. Сначала Ирод поскользывается на крови и видит в этом дурной знак [4, с. 10] («Ah! I have slipped! I have slipped in blood! It is an ill omen» [6, p. 14]), затем на крови танцует Саломея. Когда царевна соглашается танцевать, Ирод уже чувствует приближение смерти, и ему становится больно от его венка из красных роз. Сорвав его с головы и бросив на стол, царь восклицает: «How red those petals are! They are like stains of blood on the cloth» [6, p. 24] («Как красны эти лепестки! Они как пятна крови наскатерти» [4, с. 16]). Так красный цвет участвует в формировании образа смерти.

Кроме того, как уже было сказано ранее, красный цвет встречается в трагедии и в сочетании с вином. Пытаясь переубедить Саломею, тетрарх предлагает ей вместо головы пророка, в числе прочего, драгоценности, среди которых «<...> аметисты двух пород. Одни черные, как вино. Другие красные, как вино с водою» [4, с. 18] («<...> amethysts of two kinds; one that is black like wine, and one that is red like wine that one has coloured with water» [6, p. 28]). Наличие у тетрарха трёх сортов вина (напомним их цветовые коннотации – пурпур, золото, кровь) и двух пород аметиста винного цвета означает его любовь к роскоши, к земным благам и соблазнам.

Красный цвет встречается и в других описаниях. Это касается и «маленьких красных губ» царевны [4, с. 11] («little red lips» [6, p. 15]), которые нравятся тетрарху, и «пурпурно-красных» ног царских павлинов [4, с. 18], (в английском переводе – пурпурных, «purple» [6, p. 27]). Именно красный цвет губ пророка Иоканаана пленяет Саломею. Описывая рот Иоканаана, царевна прибегает к ряду пышных сравнений: «Thy mouth is like a band of scarlet on a tower of ivory. It is like a pomegranate cut in twain with a knife of ivory. The pomegranate flowers that blossom in the gardens of Tyre, and redder than roses, are not so red. The red blasts of trumpets that herald the approach of kings, and make afraid the enemy, are not so red. Thy mouth is redder than the feet of those who tread the wine in the wine-press <...>It is like the bow of the King of the Persians, that is painted with vermillion, and is tipped with coral. There is nothing in the world so red as thy mouth<...>» [6, p. 12] («Он [рот Иоканаана] как алая перевязь на башне из слоновой кости. Он как гранат, разрезанный ножом из слоновой кости. Цветы граната, что

цветут в садах Тира, – более красные, чем розы, – не так красны. Красные крики боевых труб, возвещающие прибытие царей и страх врагам, не так красны. Твой рот краснее, чем ноги тех, что мнут виноград в давяльнях <...> Он как лук персидского царя, выкрашенный киноварью и с рогами из кораллов. Нет ничего на свете краснее твоего рта <...>» [4, с. 8-9]). Красный цвет здесь вводит в произведение один из его лейтмотивов – мотив страсти. В этой связи ещё раз обратим внимание на цитату о любви тетрарха к вину: «The Tetrarch is very fond of wine». Английская конструкция *to be fond of* может означать не только лишь «любить что-либо». Один из толковых словарей английского языка обращает внимание на редкое значение слова *fond*: «foolishly loving; doting» («любящий глупо; любящий до безумия») (Перевод наш.– А. Б.) [5, с. 386]). Образ вина в этом контексте может иметь двойную коннотацию: с одной стороны, как уже было сказано ранее, вино связано с тремя характеристиками иудейского царя – властолюбием, алчностью и жестокостью. С другой стороны, вино опьяняет Ирода так же, как и страсть к Саломее, из-за которой он теряет голову (в переносном смысле) и даёт необдуманную клятву, в результате чего головы лишится (уже в прямом смысле) его пленник, чуждый по духу и убеждениям всему окружению тетрарха, – Иоканаан. По отношению к пророку вино занимает *иную* метафорическую нишу: оно становится маркером жертвенности Иоканаана. Как видим, образ вина принимает участие в образовании сюжетного парадокса: тяга к вину коррелирует с убийством (пролитием крови).

Немаловажную функцию выполняют и оттенки красного. Это и **пурпурный** (purple – упоминается в пьесе 4 раза), и **багряный** (scarlet – 4 раза), и **розовый** (pink – 1 раз).

Одно из вин тетрарха «<...> пурпурное, как мантия цезаря» [4, с. 7] («<...> is purple like the cloak of Caesar» [6, р. 3]). Это, как уже говорилось выше, отражает и властолюбие Ирода, и время его царствования. В пьесе пурпурный цвет в большинстве случаев – цвет облачения царя. Иоканаан в своем пророчестве о наказании тетрарха за грехи говорит, что «он будет восседать на престоле своем. В пурпур и багрянец будет одет он» [4, с. 14] («He shall be seated on his throne. He shall be clothed in scarlet and purple» [6, р. 22]). В данном случае пурпурный цвет (цвет мантии цезаря) символизирует чужую власть, власть римлян, а багрянец – чужую кровь на руках царя Иудеи, Ирода. Пророк Иоканаан вопрошает: «Who is this who cometh from Edom, who is this who comes from Bozra, whose raiment is dyed with purple, who shineth in the beauty of his garments, who walketh mighty in his greatness? Wherefore is thy raiment stained with scarlet?» [6, р. 25] («Кто тот, кто пришел из Эдома, кто пришел из Бозры в своей пурпуровой одежде, блистая в великолепном одеянии, и кто это шествует во всем могуществе своем? Почему одежды ваши окрашены в багрянец?» [4, с. 16]).

Пророк обвиняет тетрарха в кровавом преступлении и пророчит ему наказание за его многочисленные прегрешения.

Розовый же цвет встречается в описании топазов из коллекции царя Ирода: «<...>topazes that are pink as the eyes of a wood-pigeon <...>» [6, p. 28] («<...> розовые топазы, как глаза голубей <...>» [4, с. 18]).

В заключение отметим, что посредством варьирования красного цвета и его оттенков в пьесе достигается не только эстетическая функция. Важную роль здесь играет и этическая компонента, которая прямо соотносится с красным цветом и родственной ему колористической гаммой (пурпур, багрянец, цвет крови). Сразу несколько основных мотивов произведения – роскошь, власть, жестокость, страсть (Ирод, Иродиада, Саломея), а также страдание и смерть чужака (Иоканаан) – подпитываются этими колористическими нюансами, усиливая их звучание. Рассмотренные цвета, как, собственно, и вся цветовая палитра трагедии, выполняют, таким образом, смыслообразующую функцию и участвуют в создании образов персонажей и раскрытии их внутреннего мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гёте И.В. Избранные сочинения по естествознанию. К теории цвета [Текст] / И.В. Гете. – Л.: АН СССР, 1957. – 553 с.
2. Луков В.А., Соломатина Н.В. Феномен Уайльда [Текст] / В.А. Луков, Н.В. Соломатина. – М.: МосГУ, 2007. – С. 345.
3. Образцова А.Г. Синтез искусства и английская сцена на рубеже XIX-XX веков [Текст] / А.Г. Образцова. – М.: Наука, 1984. – 333 с.
4. Уайльд О. Саломея [Текст] / Оскар Уайльд / Пер. с англ. К.Д. Бальмонта. – СПб.: Азбука-классика, 2009. – 21 с.
5. Fond // The Advanced Learners Dictionary of Current English. Толковый словарь английского языка под редакцией А. Хорнби, Э. Гейтенби, Х. Уэйкфилд [Текст]. – М.: Сигма-пресс, 1996. – 1199 с.
6. Wilde O. Salome. – 32 p. [Electronic resource]. – [Электронный ресурс] – URL: <http://www.pinkmonkey.com/dl/library1/salome.pdf>

THE FUNCTIONS OF RED COLOUR IN THE TRAGEDY SALOME BY O. WILDE

A.V. Babiy

This article is aimed at analyzing the function of red colour and its hues in the tragedy *Salome* written by Oscar Wilde. The work is built up by means of such method as close reading, as well as the elements of biographical method which help to find out how the author came to the decision to interpret the biblical story in his own way, and also what is his vision of Salome. In terms of this research the connection between literature and painting in the studied play is established. This connection features prominently in the works written by O. Wilde. Besides, it is found that red colour and its hues are among the key elements of the tragedy as they have broad conceptual meaning associating with passion, thirst for power, cruelty and suffering. It is demonstrated that

using these colour images is not limited only to the aesthetic function but also it reveals the sense of the play and the characters' images.

Key words: *aestheticism, play, tragedy, colouristics, red colour, hue.*

УДК 82.09

«СВІЙ»/«ЧУЖИЙ» ПРОСТІР В ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОМУ РОМАНІ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРУ В. ПЕТРОВА-ДОМОНТОВИЧА «ДОКТОР СЕРАФІКУС»)

С.О. Білоконь

ДОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

Статтю присвячено проблемі вивчення «свого» і «чужого» художнього простору як значущого компоненту художньої реальності. Мета дослідження – виявлення особливостей реалізації опозиції «свій / чужий» простір в інтелектуальному романі. Проводиться аналіз форм розмежування і взаємозв'язку «свого» і «чужого» простору в романі В. Петрова-Домонтовича «Доктор Серафікус». Зроблено висновок, що «своїм» для професора Комахи є простір його кімнати-кабінету, в той час як хронотопи шляху і зустрічі залишаються для нього «чужими». Наголошується на тому, що для героїні Вер Ельснер «своїми» є відкриті топоси пляжу та кав'ярні. Таким чином, несумісність героїв багато у чому визначається їх просторовими преференціями.

Ключові слова: *художній простір, «свій» / «чужий» простір, роман, хронотон шляху, хронотон зустрічі.*

Статья посвящена проблеме изучения «своего» и «чужого» художественного пространства как значимого компонента художественной реальности. Цель исследования – выявление особенностей реализации оппозиции «свое»/ «чужое» пространство в интеллектуальном романе. Проводится анализ форм разграничения и взаимосвязи «своего» и «чужого» пространства в романе В. Петрова-Домонтовича «Доктор Серафикус». Сделаны выводы о том, что «своим» для профессора Комахи является пространство его комнаты-кабинета, в то время как хронотопы дороги и встречи остаются для него «чужими». Акцентируется внимание на том, что для героини Вер Эльснер «своими» являются открытые топосы пляжа и кафе. Таким образом, несовместимость героев во многом определена их пространственными предпочтениями.

Ключевые слова: *художественное пространство, «свое» / «чужое» пространство, роман, хронотон дороги, хронотон встречи.*

Предметом нашего анализа є вивчення особливостей реалізації опозиції «свій» / «чужий» простір в інтелектуальному романі. Дослідження проводиться на матеріалі роману В. Петрова-Домонтовича «Доктор Серафікус».

Н. Х. Копистянська стверджує: «“Свій” і “чужий” простір – відіграє важливу роль у психологічному плані художнього твору, кожного образу в ньому» [2, с. 270]. Аналіз «свого» та «чужого» простору у художньому творі надає багато можливостей та дозволяє дати відповіді на цілу низку концептуально важливих для розуміння твору питань: який простір герой вважає своїм; як ставиться людина до простору, в якому живе постійно чи в якому тимчасово перебуває; чи є в героя потреба перетворити «чужий» простір на «свій» тощо.

Варто зважити на той факт, що не тільки герой сприймає простір як «свій» або «чужий», але й простір може приймати або не приймати героя. Трагічною буває ситуація, коли герой не може знайти свого місця у просторі, це позначає, що за великим рахунком, він не може знайти свого власного індивідуального місця у житті.

Під час дослідження образної системи інтелектуального роману В. Петрова-Домонтовича «Доктор Серафікус» звертаємо увагу на те, що ставлення кожного персонажа до певного простору як до «свого» або «чужого» дозволяє дати певну характеристику цьому персонажу, а інколи навіть об'єднати або протиставити їх за ознакою схожого ставлення до певного типу простору.

Головний герой інтелектуального роману В. Домонтовича «Доктор Серафікус» – вчений-філолог Василь Хрисанфонович Комаха. Образ науковця традиційно пов'язаний з кабінетом або лабораторією. Справжній учений більшу частину свого свідомого життя проводить в обмеженому замкненому просторі власного кабінету. Чотири стіни кабінету – це для вченого цілий світ. Одна з обов'язкових передумов його плідної праці – концентрація уваги на предметі дослідження. Парадоксальність ситуації в тому, що для створення чогось корисного для світу необхідно пожертвувати безпосереднім зв'язком із цим світом.

Професор Комаха впродовж усього свого життя сповідує ідею самоти і праці. Герой свідомо зводить до мінімуму контакти з іншими людьми, а спілкування з жінками зовсім прагне уникнути. Єдиним його другом за молодих років був художник-конструктивіст Корвин.

Молодий професор винаймав кімнату, яка водночас була для нього й робочим кабінетом. Студентка Тася жила в сусідній кімнаті, але при цьому вони з Комахою були майже незнайомі, бо він ретельно уникав будь-яких зустрічей із жінками. Саме через Тасине сприйняття оповідач показує нам, наскільки замкнено та самотньо жив професор Комаха: «Тасю, до якої приходило завжди багато людей, у якої завжди товпилося в кімнаті багато різного народу, – хтось їв, хтось спав, хтось приходив, хтось ішов, – Тасю завжди дивувало, що до Комахи не приходив ніхто» [1, с. 196].

Тася вирішує порушити цю добровільну самоізоляцію молодого професора та запросити його на прогулянку. Вигляд його кабінету її неприємно вразив. У тексті твору наведено думки дівчини щодо кімнати

Серафікуса: «Кінець-кінцем це дрібниці: поставити на піаніно квіти, придбати каламар, переставити меблі, подбати, щоб вимили вікна, повісити лямбрикони, витерти порошок з книжок, стільців, піаніно, прибрати зі столика в кутку кімнати синього Греца, брудний посуд, пляшку з гасом, шматки хліба, невитертий почорнілий ніж, масло в пергамені, чайник, цукор у папері, пообмітати павутиння з ніжок фотеля, викинути розбитий і притрушений курявою абажур» [1, с. 198]. Оповідач підсумовує побачене Тасею: «Кімната Комахи справляла враження нежилої, а речі й меблі – сторонніх і випадкових, ніби випадкова людина оселилася в порожній засміченій кімнаті, номері третьосортного готелю» [1, с. 198].

Отже, кімната Серафікуса для сторонніх людей справляє враження необжитої, чужої. У професора є помешкання, де він існує, але немає домівки, в якій можна було б жити. У контексті твору можна говорити про бездомність героя, оскільки готельний номер, з яким оповідач порівнює кімнату Серафікуса, – це лише тимчасовий прихисток, а не справжнє, власне житло. Немає дому – нема коріння: пізніше цей мотив буде повторений Домонтовичем у романі «Без ґрунту».

Кабінет героя – це типовий приклад «мертвого» помешкання, кімнати людини, для якої побут не мав жодного значення. Комаха живе у своєму власному світі, світ матеріальний не важливий для нього. Речі для нього нічого не важать, йому байдуже, в якій кімнаті він живе, він просто цього не помічає.

Невипадково під час візиту до кабінету молодого професора в Тасі виникає думка, що «кожен вчений – труп» [1, с. 198]. Так, кабінет Серафікуса ще за життя нагадує труну, в якій темно та нічим дихати.

Треба відзначити, що знаковою є ситуація із зачиненими вікнами та дверима кімнати. Таким чином перехідні, межові між помешканням та всім іншим світом простори вікна та дверей завжди зачинені та ретельно оберігаються Комахою від вторгнення ззовні: вікна не відчиняються, бо заважає галас з вулиці та існує небезпека, що протяг з відкритого вікна розкидає папери.

Парадоксальність ситуації в тому, що для Серафікуса його кімната – це не чуже, занедбане житло, а його «фортеця», до якої він нікого не запрошує, простір кімнати є для нього однозначно «своїм».

Друге помешкання професора Комахи, яке зображене у творі, – це кімната, в якій мешкає герой приблизно через 10 років, тобто на момент початку оповіді.

У цьому другому із зображених у творі помешкань героя побут більш-менш налагоджений у порівнянні з першою кімнатою, яка нагадувала номер третьосортного готелю. Однак ставлення Серафікуса до побутових речей кардинально не змінилося. Так, показовою є сцена, в якій Вер уперше приходить до оселі Серафікуса: «...Вер спробувала натиснути на двері. Двері були незамкнені. Вона ввійшла в простору й порожню

вітальню. Постукала в двері кімнати, де грали. Відповіді не було. Дещо вагалась хвилину. Що за чудна візита! Наважилась: хай буде, як буде» [1, с. 254]. Серафікус не замикає своєї кімнати, він навіть забуває зачинити двері, коли повертається додому. Однак живе в доволі обмеженому та замкнутому просторі, тому що рідко когось впускає до свого внутрішнього світу. Його помешкання фактично не замикається, але при цьому майже для всіх є закритим.

Якщо за молодих років герой боїться візитів жінок до власної оселі, то після 30-ти, коли він уже повністю «серафікувався», професор Комаха спокійно впускає до свого кабінету Вер Ельснер. Його кімната стає місцем постійних зустрічей героїв. Саме сюди в чітко встановлений час приходять Вер. «Експериментальні» побачення без жодного пестливого слова чи інтимного руху не задовольняють героїв, але Серафікус не здатний вийти за межі власної «серафічності», а тому врешті-решт втрачає Вер.

У романі «Доктор Серафікус» простір кімнати-кабінету професора Комахи виконує важливу сюжетотворчу роль. Саме в кабінеті Комахи відбувається знакова зустріч зі студенткою Тасею, після якої професор остаточно утверджується у своєму намірі жити без жінок. Також у кабінеті Серафікуса відбуваються його «експериментальні» побачення з Вер Ельснер. Кімната головного героя – це центр його існування, саме в ній серед книжок він прагнув сховатися від реального життя.

Крім простору власної кімнати, за молодих років героєм були освоєні ще два типово міські просторові локуси – бібліотека та університет. Освоєння «природніх» просторів відбувається дуже повільно. Так, молодий професор Комаха взагалі не любив «живої» природи. Крім свого будинку, він бував тільки у бібліотеках та вищих навчальних закладах. А вікно у його брудній кімнаті було постійно зачиненим, адже «на вулиці галасують діти, їздять візники та вигукують різні перекупки» [1, с. 197], а це заважало, не давало зосередитись та відволікало, від дуже важливої, як він тоді був переконаний, роботи.

Протягом життя головного героя відбувається своєрідне «переоцінювання цінностей», зміна «чужого» та «свого» просторів місцями. Якщо раніше герой закривався від живої природи, яка йому заважала, то тепер він щоденно ходить до невеличкого міського скверика, де «галас заспокоює тим, що дратує». У скверику герой вперше у житті нормально знайомиться з представницею протилежної статі, однак парадоксальність ситуації в тому, що цією «жінкою» виявляється п'ятирічна дівчинка Ірця. Ця дівчинка, дізнавшись про те, що перед нею «Комаха» (як представився професор) уявляє героя як «комашиного тата», а себе вважає «комашиною мамою». До речі, прізвище героя свідчить про його належність до світу живої природи, однак сутність професора краще відбиває його прізвисько «Серафікус». Після знайомства з Ірцею простір скверика стає «своїм» і звичним для героя. У нього навіть з'являється

стійка звичка – бачитися з Ірцею у скверіку: «Похмурий дощовий день, коли Ірця не виходила гуляти в скверик, втрачав для Комахи будь-який сенс. Попри всю свою організовану ретельність, Комаха не був гарантований од химерних примх і невизначених настроїв. Бачити щодня Ірцю зробилось для нього потребою» [1, с. 184].

Так, доктор Серафікус поступово стає залежним від інших людей, раніше він дуже пишався з того, що не від кого не залежав та не потребував спілкування. Зустрічі з іншими людьми його обтяжували. Так, візит до нареченої Корвина – Тетяни Беренс – залишив по собі у молодого професора досить неприємні спогади. Проте він з радістю спілкується з Ірцею, навіть хоче сам мати дитину, розповідає Вер про Ірцю під час першої їх зустрічі. Автор так характеризує цю ситуацію: «З людьми Комаха ніяковий, стриманий і мовчазний. З Ірцею він балакучий і веселий. З Ірцею він навіть жартує і бавиться, чого в інших випадках од нього аж ніяк не можна було б сподіватись» [1, с. 176].

Таким чином, маленька дівчинка показує нам іншого професора Комаху, більш комунікабельного та здатного до налагодження хоч якогось контакту з навколишнім світом. Скверик стає місцем зустрічей спочатку з Ірцею, а потім одним з місць побачень з Вер Ельснер. Та найчастіше місцем зустрічі молоді спостеменки Вер та професора Комахи була його власна кімната.

«Чужими» для Серафікуса є типово міські публічні простори – театр і кав'ярня. Взагалі ворожим здається Комасі будь-яке скупчення людей. «Він не ходив у театр, бо не був певен, що коли йому захочеться під час вистави пройти по бар'єру бельєтажних льож, він зможе втриматись» [1, с. 192] – іронія в даному випадку прояснює стосунки автора та героя. В іншому місці твору Комаха сам говорить Корвину: «Ви ж знаєте, Корвине, що я ніде не буваю. Ані в театрі, ані в кав'ярнях. Я не вмю. Я зовсім не певен, що з того вийде і чим це все може кінчитись...я...» [1, с. 242]. Натомість Вер Ельснер любила відвідувати саме публічні місця: кав'ярні й пляжі. В цих топосах вона відчувала себе справжньою акторкою, для неї реальне життя стає продовженням обірваної театральної кар'єри: «Вона любила, скинувши верхнє вбрання, стояти напівроздягнена й роздивлятися натовп, як натовп роздивлявся її» [1, с. 206].

«Чужим» для Комахи є і хронотоп дороги, взагалі не тільки чужим, але й ворожим. Адже подорож до Могилева (Кам'янця) залишила по собі гнітюче враження. Професор Комаха, який губився та невпевнено почував себе навіть на вулицях свого міста («Ішов він не серединою тротуару, а коло будинків. Ішов він не просто, а тикаючися, зигзагами, ніби плував, ніби блукав. Через кожен крок він упирався в будинок, а потім зробивши кілька кроків уперед і вбік, знов опинявся перед будинком. Будинки, паркани, палісадники, стіни, дерева, тумби, ліхтарі вперто перешкоджати йому йти, хоч він і намагався йти боком, щоб їх не зачепити» [1, с. 251]),

цілком природньо заблукав, коли намагався виїхати за місто. Він до останнього не міг вирішити, до якого провінційного містечка під Києвом йому поїхати, щоб гарно відпочити. Було два варіанти – Кам'янець або Могилів. Нарешті, він ніби вирішив їхати до Кам'янця, «бо там є людина, до якої він може звернутися. До того ж він прочитає курс лекцій з рефлексології на вчительських курсах» [1, с. 230].

Проте у містечку, до якого він приїхав не було потрібної йому адреси, а тому візник після довгих нічних блукань відвіз його до невеличкого готелю. Вночі у готелі він нарешті пригадав, що «брав квитка до Могилева, і в могилівському поїзді він їхав, а в дорозі якось попуталось одне з одним, змішалось, злилося, забулося, і Могилів показався Кам'янцем» [1, с. 234].

Таким чином, бачимо, що хронотоп дороги є «чужим» для Комаха, адже дорога приводить його не туди, куди він планував. Подорож за межі власного міста закінчилась тим, що «другого ж дня вранці Комаха, напоений гіркою прикрістю своєї невдалої мандрівки, вирушив з Могилева назад до Києва. У своїй кімнаті, у сталій звичайній обстанові, він почував себе певніше» [1, с. 234].

«Чужим» для головного героя роману є і хронотоп зустрічі. Так, Серафікуса спочатку зображено як людину, що відмовлялася познайомитися з нареченою Корвина, і дійсно з цієї зустрічі нічого гарного не вийшло, потім він шокований візитом студентки Тасі до його оселі. Єдина людина, з якою Комаха знайомиться з власної ініціативи, – це Ірця. Він наважується на знайомство, адже певен, що дитина не може порушити його душевну рівновагу, чого він боїться у разі знайомства з жінками. Проте виходить, що і ці стосунки Серафікус не в змозі налагодити. А душевний спокій його порушується через бажання мати дитину, яке в ньому прокидається після знайомства з дівчинкою. Але й їхнє спілкування закінчується для дівчинки розчаруванням, коли вона здогадується, що Серафікус не «комашиний тато».

Зустрічі та знайомства сприймаються героєм як загрози. Так, Серафікус не бажає знайомитися з Вер, щиро зізнаючись Корвинові: «Ні з ким я не хочу знайомитись. Я ні з ким і не знайомлюсь ніколи. Мені не треба цього» [1, с. 242]. Прагнучи уникнути знайомства з Вер, Серафікус навіть зізнається Корвину: «Мені зовсім нелегко зібрати всього себе у щось ціле, єдине. З великими труднощами я примудряюсь улаштувати з себе бодай хоч подібність на щось стале й тверде. Отже, я ретельно намагаюсь уникати всього того, що може мене вибити з колії» [1, с. 242]. Такі висловлювання Серафікуса свідчать про те, що герой сам усвідомлює, які простори та які обставини є для нього ворожими.

Комаха та Вер по-різному сприймають однакові простори, «інше» виявляється для них «чужим» та незрозумілим, а тому вони не можуть знайти спільної мови. Побачення у кімнаті Серафікуса для Вер – це нудьга,

а Серафікус не може собі уявити побачень на пляжі або у кав'ярні, які були звичайними для Корвина та Вер. Він взагалі жодного разу не з'являється на пляжі. Проте це й зрозуміло, адже крім того, що це людне місце, яких не любить наш герой, там ще люди не повністю вдягнені, а, як ми дізнаємося з його діалогу з Корвиним, незастебнутий гудзик для Серафікуса вже є катастрофою.

«Середовище в художньому творі... – стверджує Н.Х. Копистянська, – є спільним для певної групи людей. Однак воно характеризує їх як різних, через те, що і вони сприймають його внутрішньо по-різному, іноді навіть діаметрально протилежно» [3, с. 107]. Пляж – це царина Вер та Корвина, це простір їх постійних зустрічей. Ці герої підносять естетичну красу людського тіла, на яку зовсім не звертає уваги професор. Перша розмова Корвина та Вер почалася з того, що художник говорив про форму ступні і відмінності ніг у танцюристок. Опозицією до топосу Корвина та Вер у творі стає бібліотека – «свій» топос для Серафікуса.

Отже, в аналізованому творі простір власної кімнати є, безперечно, «своїм» для професора Комахи. Він ховається в кабінеті від зовнішнього світу, саме тут – серед своїх книжок – він відчуває себе найбільш комфортно. «Чужими» постають для головного героя хронотопи дороги та зустрічі, що є цілком природним для вченого-відлюдника. Серафікус боїться також публічних місць, бо він у них не знає, що і як робити. Вер є повною протилежністю Комахи: вона справжня жінка, справжня актриса, якій потрібні глядачі, тому вона любить кав'ярні та пляж.

Фінал твору відкритий: ми дізнаємося, що Серафікус пише любовні листи, в яких «ніби» розмовляє з Вер, але ці листи він не надсилає і не показує адресатові. Єдина його надія – бачити Вер у онейричному просторі сновидінь, так і залишається мрією, бо у снах «він прагнув бачити і ніколи не бачив Вер» [1, с. 278]. Герої не можуть бути разом ані духовно, ані фізично, тому що для них «своїми» є надто різні буттєві простори. Усе, що залишається Серафікусу, щоб бути ближчим до Вер, це жити думками про неї: «Він не жив своїм життям, він жив уявленим життям, і це уявлене життя, яким він жив, було життям Вер» [1, с. 278].

Світ героя зруйнований його коханням, він відмовляється жити власним життям, а обирає інший вихід – жити «не-своїм» життям. Але це дуже небезпечно, оскільки межі та координати цього нового простору йому невідомі. Раціональний та прагматичний (до свого знайомства з Вер) професор Комаха з власної волі переходить у царину експерименту з невідомим фіналом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Домонтович В. Доктор Серафікус // Без ґрунту / В. Домонтович. – К. : Гелікон, 2000. – С. 173 – 278.

2. Копистянська Н. Питання часо-просторової термінології / Н. Копистянська, М. Приплюцька // Іноземна філологія. – 2003. – Вип. 114. – С. 264 – 280.
3. Копистянська Н.Х. Функція «чужого простору» в поетиці роману Г. Флобера «Мадам Боварі» / Н.Х. Копистянська // Іноземна філологія. – 2003. – Вип. 114. – С. 107 – 118.

OWN / ALIEN SPACE IN AN INTELLECTUAL NOVEL (ON THE MATERIAL OF V. PETROV-DOMONTOVICH'S *DOCTOR SERAFICUS*)

S.A. Belokon

The article is devoted to the problem of studying art space as a significant component of artistic reality. The purpose of the study is to study the features of the implementation of the opposition «own» / «alien» space in an intellectual novel. A concrete analysis of the forms of demarcation and the relationship of «own» and «alien» space is carried out in the novel by V. Domontovich «Doctor Serafikus». Conclusions are drawn that the «own» for Professor Komaha is the space of his study room, while the chronotopes of the road and meeting stay «alien» to him. Emphasis is placed on the fact that for Ver Elsner, «own» are open spaces of the beach and cafe. Thus, the incompatibility of the characters is to a large extent defined by their space preferences.

Key words: *art space, «own» / «alien» space, novel, road chronotope, meeting chronotope.*

УДК 82.14

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ «ИНОГО» В «НОВЫХ СТИХОТВОРЕНИЯХ» Р.М. РИЛЬКЕ: НА МАТЕРИАЛЕ СТИХОТВОРЕНИЙ «УЗНИК» I-II И «ПАНТЕРА»

Е.А. Разумовская
ФГБОУ ВО «Саратовский национальный исследовательский университет имени Н.Г. Чернышевского»

В статье анализируются стихотворения Р.М. Рильке «Узник» (I-II) и «Пантера» («Новые стихотворения. Часть 1» (1907)) как репрезентирующие идею «иногo». «Иное», связанное с понятием «тождества-различия», лежит, в первую очередь, в основе главного принципа построения «стихотворения о вещи» (Ding-Gedicht): ощущение нетождественности внешнему миру дает возможность взглянуть на изображаемое со стороны и максимально объективировать изображение. Кроме того, понятие об «ином» лежит в основе приема контраста, вырастающего из негативного отношения поэта к Парижу, но контраста особого рода, не только подчеркивающего различия изображаемых вещей, но и акцентирующего их сходство.

Ключевые слова: *РМ. Рильке, «иное», интерпретация поэтического текста, Ding-Gedicht.*

Тема «иноного» в «Новых стихотворениях» Р.М. Рильке является едва ли не самой важной. «Иное» здесь представлено двояко: с одной стороны, как основа любого изменения и развития (подробно о теме изменения, развития, превращения в «Новых стихотворениях» см.: [2]), с другой, как понятие, связанное с различием, и поэтому становится основой восприятия/отражения мира во всем его внешнем многообразии, мира, нетождественного, т.е. иного по отношению к поэту. «Иной» мир «Новых стихотворений» Р.М. Рильке – это Париж, который с самого приезда ощущается поэтом как страшный, чужой, тяжелый город, в котором люди не живут, но медленно и, словно конвейерным способом, умирают. Эта тема не-жизни и не-смерти в большом городе широко представлена в переписке Рильке «парижского периода», а в художественном творчестве впервые возникает в книге «О нищете и смерти», третьей части «Часослова». Красной нитью и через «Новые стихотворения», и через «Записки Мальте Лауридса Бригге» проходит ощущение собственной чужеродности в Париже – из-за плохого знания языка, из-за постоянной нехватки денег, из-за нежелания или невозможности вписаться в городскую суету, единственное, что поддерживает ощущение жизни в этом городе [3, S. 161]. Рильке ищет и находит для себя точку опоры: это многочисленные вещи большого города, постоянные и никуда не спешащие, воплотившиеся для поэта в городской архитектуре, в Огюсте Родене и его работах [3, S. 161].

«Иное» как основа различия и множественности воплощается в «Новых стихотворениях» прежде всего в приеме контраста: «Окружающий мир, и не только город, воспринимается Рильке как мир контрастов в их непостижимой одновременности и сосуществовании» [6, с. 130]. Но также чувство инаковости, нетождественности позволяет поэту отстраниться от изображаемого, взглянуть на мир со стороны, не привязывая его к собственным ощущениям и восприятию, что в «Новых стихотворениях» является ведущим поэтическим принципом, на котором строится знаменитое «Ding-Gedicht», жанр «стихотворения о вещи».

Для иллюстрации сказанного проанализируем в сопоставлении три рядом стоящих в книге стихотворения – это 2-хчастный «Узник» (№№ 31-32 в общем корпусе книги) и знаменитая «Пантера» (№ 33), пожалуй, наиболее часто интерпретируемое из «Новых стихотворений» [например, 1; 9]. По времени создания это самый ранний (предположительно, «Пантера» датируется концом 1902) и один из поздних фрагментов книги (обе части «Узника» не датированы автором, но, предположительно, написаны в первой половине 1906, возможно, специально для того, чтобы вписать их в общую концепцию книги и отчетливее прописать связи между отдельными ее фрагментами). При этом стихотворения расположены не по хронологии написания, а наоборот.

«Узник» (Der Gefangene, I-II) – по производимому эффекту одно из ярчайших стихотворений книги. Первая из частей написана от первого лица, что, конечно, не позволяет однозначно отождествлять самого поэта с лирическим героем фрагмента, но дает достаточные основания усмотреть меж ними сходство. Лирический герой представлен здесь системой притяжательных (meine Hand, mein Herz) и личных (ich, wir) местоимений. При этом собственно ich-форма глагола (Ich höre) появляется только во второй, центральной строфе, которая является своеобразным фокусом стихотворения; в первой же строфе лирический герой – это его рука, точнее, движение руки, отпугивающее, отгоняющее нечто:

Meine Hand hat nur noch eine
Gebärde, mit der sie verscheucht... [4, S. 504]

«Узник»-I написан нерегулярным 2-3х ударным размером, воспроизводящим центральный образ стихотворения, но образ звуковой, а не зрительный – звук капель, к которому подстраивается и биение сердца самого узника. Звуковой строй стихотворения (pf и щелевые, на фоне которых «взрываются» многочисленные t) также передают глухой звук падения капель на камни:

... auf die alten Steine
fällt es aus Felsen feucht.

Ich höre nur dieses Klopfen
und mein Herz hält Schritt
mit dem Gehen der Tropfen
und vergeht damit. [4, S. 504]

Картина, которую читателю рисует «Узник»-I, звуковая, и только; т.к. царит темнота, наполненная лишь звуками, свет/зрение здесь практически отсутствует, – даже рука не видна, она ощущается лишь в движении, в жесте. Образ крошечной тьмы создается не эпитетами (единственный здесь эпитет, связанный со светом, – «hell» в сравнительной степени в последней строфе), а именно за счет отсутствия зрительных образов и из смутных воспоминаний о свете, не имеющих ничего общего с реальностью, что подчеркивается расстановкой знаков препинания:

Irgendwo war es heller –.
Aber was wissen wir. [4, S. 504]

Описываемая «вещь», узник раскрывается не в движении и развитии, как это обычно в Ding-Gedicht Рильке [5, с. 149], потому что суть изображаемого – в отсутствие движения (оно сведено к отпугивающему жесту и к биению сердца) и всякого развития, в окаменении (об описании конкретных деталей, внешних черт облика, в которых проявляется суть, «Inneres» вещи, у Рильке в «Новых стихотворениях» подробно пишет [2,

S. 55-63]). Об этом отсутствии движения рассказывает вторая часть стихотворения.

Наряду со многими способами связи (перекличка названий, система лейтмотивов, взаимное расположение в книге) Рильке использует в «Новых стихотворениях» весьма интересный прием, устанавливающий связи меж стихотворениями как фрагментами целой книги. Это система знаковых слов-образов, встроенных, словно намеки, в тело одного стихотворения, но не описанных в нем полно, а лишь упомянутых, чтобы позднее, в другом стихотворении, вырасти до полноценного образа. В «Узнике»-I таких слов-намеков два: камень (die alten Steine, или вариант: Felsen) и зверь (ein Tier). Первое из них получает развитие в «Узнике»-II (второе, стихотворением позже, разовьется в великолепную «Пантеру»):

Denk dir, das was jetzt Himmel ist und Wind,
Luft deinem Mund und deinem Auge Helle,
das würde Stein bis um die kleinste Stelle
an der dein Herz und deine Hände sind... [4, S. 504]

Вторая часть контрастна по отношению к первой: в отличие от нерегулярного стиха это строгий, с замкнутыми схемой рифмовки катренами и с соблюдением правила альтернанса классический сонет, структура изначально диалогическая [7], подчеркивающая du-форму (форму обращения к собеседнику) стихотворения. Пожалуй, единственным, но существенным отступлением от сонетного канона является то, что традиционная теза и антитеза представлены не в катренах, но расположены иначе: по сути, теза, т.е. описание общего состояния узника охватывает все части этого странного сонета – окаменело пространство и всякое движение (1 катрен), настоящее и будущее (2 катрен), и прошлое (1 терцет) превратились в представления/воспоминания, лишённые какой-либо опоры в реальности, а потому причиняющие лишь боль («...wund in dir und voller Eiter / und schwäre nur / und bräche nicht mehr an») и смущающие разум («...irre und / raste in dir herum, den lieben Mund / ... schäumend...»). Наконец, единственная возможность связи с внешним миром, глазок в двери, и тот не пропускает ни света, ни информации внутрь, но создает лишь ощущение неотступного и недоброго контроля (2 терцет):

Und das was Gott war, wäre nur dein Wächter
und stopfte boshaft in das letzte Loch
ein schmutziges Auge... [4, S. 505]

В «Узнике»-II не только останавливается всякое движение (стихает даже глухой стук капель): отсутствие всякой возможности движения и воплощает отсутствие свободы. Отнята даже возможность внутренней свободы, свободы мысли и чувства, при сохранении основных функций жизнедеятельности. Антитеза сонета таким образом сведена к

заключительной половине последнего стиха: «... Und du lebstest doch». [4, S. 505].

Кроме прочего, «Узник»-II подготавливает появление в книге следующего стихотворения («Der Panther» (33)), рисующего зверя в клетке. Стихотворение «Пантера» построено по контрасту к «Узнику», на зрении и движении, которые вводятся уже в первой строфе:

Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe
so müd geworden, daß er nichts mehr hält... [4, S. 505]

Это не монологи персонажа, как было в «Узнике», а взгляд, словно со стороны, который переходит на точку зрения самого животного – уже в первой строфе меняется ракурс восприятия со зрительского, т.е. с внешней стороны клетки, на взгляд «изнутри», словно, с точки зрения самого зверя (прием «perspektive Verschiebung» [2, S. 63]): «Ihm ist...».

Потрясающее мастерство Рильке в том, что вариативными повторами и словно перетеканием строки в следующую уже в первой строфе создается отчетливый зрительный образ кружащегося по клетке зверя (он еще усиливается в следующей строфе: «Der weiche Gang..., / der sich im allerkleinsten Kreise dreht...»): сказывается школа Огюста Родена – внешнее (тело, движение) передает внутреннее состояние зверя.

Контраст видно и во внутреннем состоянии героев – сломленность, практически потеря разума («Узник» I-II) и, хотя и усталость, и внешняя покорность, но за ними стоит сила и «воля мощная» (пер. В. Летучего) («Пантера»).

Но инаковость как основа контраста является в «Новых стихотворениях» элементом пары «тождественность/сходство – различие», а потому контраст меж человеком в клетке и зверем в клетке стирается соположением этих фрагментов в книге и обнаруживает при этом многочисленные связи и сходство меж ними: «Пантера» реализует и воплощает мимолетное слово-образ («...käme doch wieder ein Tier») из «Узника»-I. Очевидна также переключка заголовков: определенный артикль мужского рода подчеркивает сходство, а не различие изображаемого (что, к сожалению, теряется в русских переводах). Начало «Пантеры» переключается с началом «Узника»-I (притяжательные местоимения и схожие грамматические конструкции «Mein Hand hat...» / «Sein Blick ist...»). Наконец, переключается общее восприятие окружающего мира, сфокусировавшегося в минимальном пространстве, описательно представленное в «Узнике» и четко сформулированное в «Пантере», – зверю, кружащемуся в тесном пространстве клетки представляется,

... als ob es tausend Stäbe gäbe
und hinter tausend Stäben keine Welt. [4, S. 505].

О «Пантере», символизирующей контраст между дикостью и свободой и городской замкнутостью и обреченностью, пишет Г.И. Ратгауз

в русском издании «Новых стихотворений»: «Дикий тропический зверь – и современный город, порыв к свободе – и обреченность, неволя, трагедия безысходности – все эти контрасты вместились в двенадцать строк небольшого стихотворения...» [8, с. 396-397]. Но это и воплощенное отношение Р.М. Рильке к Парижу, в котором, как и в «Узнике» I-II, отчетливо звучит не столько «мотив тоски по утраченной свободе» [8, с. 397], сколько тоска по жизни, утекающей в этом городе болезни и смерти сквозь пальцы: «Ich verstehe, warum sie <Krankenhäuser> bei Verlaine, Baudelaire und Mallarmé immerfort vorkommen... Man fühlt auf einmal, daß es in dieser weiten Stadt Heere von Kranken gibt, Armeen von Sterbenden, Völker von Toten» [цит по: 2, S. 161].

Таким образом, понятие «иногое» как отличного составляет идейный фундамент ведущего поэтического принципа «Ding-Gedicht», реализованного в «Новых стихотворениях», – принципа чрезвычайной осознанности и интеллектуализации процесса видения [10, с. 137], делающих поэта «“голосом” окружающего мира» [8, с. 375]. Это и основа приема контраста, выросшего из неприятия самим Рильке Парижа и атмосферы большого города. Но это контраст особого рода, сутью которого является не только подчеркнутая инаковость, проявляющаяся в различиях, но и, в не меньшей степени, – выявление сходства сопоставляемых предметов изображения. Точкой схождения всех контрастных образов «Новых стихотворений» становится сам Рильке, как зеркало, отражающий и преломляющий цельный мир в многочисленные, различные, но такие схожие меж собой лики бытия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Calhoon K.S. The eye of the panther: Rilke and the machine of cinema / K.S. Calhoon // Contemporary lit. – Eugene, 2000. – Vol. 52. N 2. – P. 143-156.
2. Müller W. Rainer Maria Rilkes «Neue Gedichte». Vielfältigkeit eines Gedichttypus. / W. Müller. Verlag Anton Hein : Meisenheim am Glan, 1971. – 225 S.
3. Prater Donald A. Ein klingendes Glas. Das Leben Rainer Maria Rilkes. Eine Biographie. / A. Donald Prater. Aus dem Englischen von Fred Wagner. Rohwolt: Reinbek bei Hamburg, 1989. – 745 S.
4. Rilke R.M. Sämtliche Werke: In 6 Bd. Hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, Bd. 1. Insel-Verlag: Frankfurt am Main-Wiesbaden, 1955. – S. 788.
5. Адмони В. Поэзия Райнера Марии Рильке / В. Адмони // Вопросы литературы. – 1962. – № 12. – С. 138-158.
6. Березина А.Г. Поиски эстетического идеала в «Новых стихотворениях» Р.М. Рильке и в живописи «Мира искусства» / А.Г. Березина // Стиль писателя и культура эпохи. Межвузовский сб. научных статей. Сыктывкар: Изд-во Пермского ун-та, 1984. – С. 121-136.
7. Гармония противоположностей. Аспекты теории и истории сонета. Изд-во ТГУ : Тбилиси, 1985. – 198 с.

8. Ратгауз Г.И. Райнер Мария Рильке (Жизнь и поэзия) / Г.И. Ратгауз // Рильке, Р.М. Новые стихотворения. Новых стихотворений вторая часть. – М.: Наука, 1977. – С. 373-419.
9. Федяева Т.А. Р.М. Рильке и Ф. Миттерер: две «Пантеры» // Вестник Ленинградского гос. университета им. А.С. Пушкина. – 2015. – № 1. – С. 71-77.
10. Хольтхузен Г.Э. Р.М. Рильке сам свидетельствующий о себе и своей жизни. / Г.Э. Хольтхузен. Пер. с нем. Н. Болдырева. Урал LTD: Челябинск, 1998. – 393 с.

**REPRESENTATION OF THE OTHER IN NEW POEMS BY
R.M. RILKE: ON THE MATERIAL OF THE POEMS *THE PRISONER I-II*
II AND *THE PANTHER***

Е.А. Razumovskaya

The article analyzes the poems of R.M. Rilke *The Prisoner (I-II)* and *The Panther* («*New poems. Part 1*» (1907)) as representing the idea of the «other». The «Other», connected with the concept of «identity-difference», lies, first of all, at the heart of the main principle of building a «poem about a thing» (Ding-Gedicht): the feeling of non-identity to the outside world makes it possible to look at one thing from the side and maximally objectify its image. In addition, the concept of the «other» underlies the reception of contrast, which grows out of the negative attitude of the poet to Paris, but a special kind of contrast, which not only emphasizes the differences in the things depicted, but also accentuates their similarities.

Key words: *R.M. Rilke, the «Other», Interpretation of Poetic Text, a «poem about a thing» (Ding-Gedicht).*

УДК 82-311.8

**ПРОБЛЕМА ДРУГОГО В РОМАНЕ Э.М. ФОРСТЕРА «КОМНАТА С
ВИДОМ»: ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ АСПЕКТ**

Т.Г. Теличко

ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

Д.Н. Замышляева

ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

В статье исследуется проблема Другого в романе Э.М. Форстера «Комната с видом на Арно» (*A Room with a View*). Анализ строится с учетом актуализации средневекового и ренессансного культурных мифов в романе, позволяющих Форстеру использовать в качестве художественных приемов потенциал различных видов искусства (скульптура, живопись, музыка). Характерное для Форстера смещение эстетического вектора в сторону человека и человеческих чувств обуславливает особенности постановки проблемы Другого – другой культуры, другого человека, другого «я» – и особенности ее решения в параметрах интермедальности.

Ключевые слова: *Форстер, Италия, Средневековье, Ренессанс, интермедиальность, аллюзия, живописность.*

Э.М. Форстер (1879-1970) ключевую для своего творчества проблему индивидуации сопрягает с поиском путей гармонизации человеческого существования. С точки зрения Форстера, возможность этой гармонии в значительной степени обеспечивается осознанием человеком своей фрагментарности, незавершенности и попытками их преодоления. В связи с этим особое место в художественном мире Форстера приобретает Другой как необходимое условие целостности и полноты жизни. В романе «Комната с видом на Арно» (*A Room with a View*, 1908) в роли Другого выступает Италия, под воздействием которой центральная героиня романа, Люси, открывает в себе «другое я», не вписывающееся в викторианскую картину мира, представленной у Форстера в параметрах Средневековья. Сопряженность важнейшего периода в истории Англии – викторианства – со Средневековьем закономерно актуализирует в романе ренессансную парадигму темы Италии и оппозиция «Средневековье – Ренессанс» прочитывается как сопоставление Англии и Италии – характерное для «итальянских» произведений автора. Одновременно обозначенная оппозиция отражает внутренний конфликт главной героини и тот выбор, который ей предстоит сделать в конечном итоге. На уровне сюжетном Люси оказывается перед выбором между Сесилем Визом, в котором «было нечто средневековое, как в готической статуе» [4, с. 121] и Джорджем Эмерсоном, «в облике которого было что-то от моделей Микеланджело» [4, с.178].

Актуализация средневекового и ренессансного культурных мифов позволяет автору задействовать возможности различных видов искусства, и интермедиальность становится одним из важнейших приемов в решении проблемы Другого. Сразу отметим, что проблема Другого в данной статье будет рассматриваться не только и не столько с учетом национального аспекта (Италия – Другое по отношению к Англии), сколько с учетом психологического компонента. Преодоление страха перед «другим я», принятие в себе Другого и осознание потребности в Другом – не только другой культуры, но и другого человека – все это определяет путь становления Люси, ее приближение к полноте и цельности. Явное смещение эстетического вектора в сторону человека и человеческих чувств обуславливает и особенности форстеровской игры с языком различных видов искусств – скульптуры, живописи и музыки.

Местом действия первой части романа (условно обозначим ее как «итальянскую») становится Флоренция – город, отмеченный в Бедэкере как обязательный для посещения англичан. При всей авторской иронии по отношению к английским туристам, познающим мир по путеводителю, выбор места действия оказывается концептуальным для романа. История

Флоренции, как известно, связана с началом итальянского Возрождения, и с XIII века город представлял собой центр нового искусства. Соответственно эта часть романа включает широкий аллюзивный пласт, отсылающий к искусству Италии, благодаря которому формируются «туристические виды» Флоренции: базилика Санта-Кроче, украшенная фресками Джотто, площади Сантиссима Аннунциата и Синьории с известными всему миру статуями и постройками в стиле Возрождения, холмы Флоренции, вдохновлявшие мастеров Ренессанса. При этом, вводя слово *view* – «вид» – в название романа, автор расширяет его смысловую коннотацию от вида как «пейзажа» до «мнения / убеждения / взгляда на мир», что позволяет за кажущейся легкостью «Комнаты с видом» как романа-путешествия увидеть серьезность проблемы становления личности. В данном контексте функция обозначенных аллюзий заметно расширяется. Во второй главе Люси оказывается в Санта-Кроче без сопровождения, без Бедэкера, без чужой подсказки не зная, какие из фресок принадлежат Джотто и чем восхищаться. Она чувствует себя заблудившейся и сбитой с толку, *muddled* – это еще одно ключевое слово форстеровского «словаря», противоположное по значению *view*. При этом имя Джотто, флорентийского живописца XIII-XIV вв., занимающего в историко-культурном отношении пограничное положение между двумя эпохами – Средневековьем и Ренессансом – словно маркирует «пограничное» состояние Люси, подпавшей под «разрушительное очарование Италии» [4, с. 32]. Разрушению подвергается ясная и понятная для Люси система ценностей, когда любовь, красота и истина парадоксальным образом оказываются противоположными викторианским представлениям о приличиях. Она чувствует, что в ее жизнь вторгается что-то «новое и незнакомое» [4, с. 34], обусловленное не влиянием искусства и Джотто, которого она так и не находит самостоятельно, а встречей с Эмерсонами. Именно старший Эмерсон, настояв на обмене комнатами в отеле, дарит ей нечто большее, чем просто вид на Арно. Аллюзия, связанная с Джотто, таким образом, усложняется и выполняет многоплановую функцию. С одной стороны, упоминание произведений Джотто, художника, обозначившего переход искусства к Новому времени, работает на создание культурного колорита Италии в романе. С другой стороны, автор подводит читателя к мысли, что чистый эстетизм в отрыве от человека и реальной жизни не обеспечивает ощущения полноты и цельности. Отсюда и явная ирония автора над штампами искусствоведческих работ, снижающих свежесть и непосредственность восприятия шедевров, что проявляется в повторяющейся в романе расхожей фразе о «пластическом мастерстве Джотто».

Форстер постоянно сводит в романе искусство с жизнью, и по силе воздействия жизнь оказывается сильнее. В этом отношении показательна сцена на площади Синьории, где Люси неожиданно становится

свидетельницей убийства и теряет сознание. Фотографии известных произведений Боттичелли, Джорджоне, Микеланджело, Фра Анджелико, Джотто, Делла Робиа, Гвидо Рени, которые Люси покупает накануне, Джордж Эмерсон, оказавшийся там же, находит окровавленными и, не зная, что с ними делать, выбрасывает их в воды Арно. Реальность в этом эпизоде явно вытесняет дубликаты. Оба – Джордж и Люси – как и убитый итальянец, оказались «по ту сторону некой невидимой границы» [4, с. 63], что позволило им на какое-то мгновение, преодолев условности и штампы, приблизиться к истине, что скрыта в жизни, а не в искусстве. Разговор между Люси и Джорджем на набережной после потрясения, которое оба пережили, представляется чрезвычайно важным и связан с началом их «пробуждения»: для Джорджа уже осмысленного, для Люси пока интуитивного и пугающего. Тревогу у Люси вызывает явное несоответствие «надежного, умного, и даже доброго» Джорджа [4, с.65] ее представлениям о рыцарстве. Абстрактный уровень этих представлений автор подкрепляет аллюзией, отсылающей к картине Миллеса¹, на которой странствующий рыцарь, освобождая прекрасную даму, отводит взгляд от ее наготы. Люси понимает, что Джордж не намерен почтительно «отводить взгляд» и забывать о ее «непозволительном» с точки зрения викторианской морали поведении: теряя сознание, она падает в объятия Джорджа. Спонтанность, непосредственность жизненных ощущений Люси не вмещается в параметры респектабельности, что вызывает у нее чувство внутренней раздвоенности и тревоги. Но это чувство одновременно становится импульсом к ее «пробуждению» и освобождению от викторианских условностей.

«Пробуждение» Джорджа связано с его освобождением от пессимизма и возвращением жажды жизни, что закодировано в микеланджеловской аллюзии, уже обозначенной выше. Лейтмотивом работ Микеланджело, как известно, является пробуждение, рождение жизни. П. Муратов отмечает: «Пробуждение было для Микеланджело одним из явлений рождающейся жизни, а рождение жизни было, по мнению Патера, содержанием всех его произведений» [2, с. 242]. Это подтверждает и техника скульптора: «На работу ваятеля он смотрел лишь как на освобождение тех форм, какие скрыты в мраморе <...> Так прозревал он внутреннюю жизнь всех вещей, живущих в мертвой только с виду материи камня» [2, с. 242-243]. И, таким образом, скульптор «пробуждал» мертвую материю к жизни. Примечательно, что сцена убийства итальянца, ознаменовавшая поворот в судьбе главных героев, происходит на площади Синьории, где, как известно, под аркадами лоджии

¹Картина художника-прерафаэлиты Дж.Э. Миллеса «Странствующий рыцарь». С одной стороны, живописная аллюзия, связанная с картиной английского художника, маркирует культурный фон героини, который – закономерно – английский. С другой стороны, аллюзия, отсылающая к прерафаэлитам, подчеркивает связь истории английского эстетизма с искусством раннего итальянского Ренессанса.

Ланци много лет лежала мраморная глыба, из которой Микеланджело «высвободил» своего Давида.

Повторим, что для Форстера, писателя, связанного с историей английского эстетизма (известно, что он входил в «группу Блумсбери»), искусство безусловно играет чрезвычайно важную роль. При этом аллюзии, отсылающие к ренессансному искусству Италии и обуславливающие поэтологические особенности «Комнаты с видом», работают на создание романа не об искусстве, а о человеке и об опасности его эмоциональной «закрытости», проявляющейся в страхе перед реальной жизнью, которая в своей многогранности не исчерпывается даже самым высоким искусством. Рассмотрим, к примеру, как «работают» в романе открытия мастеров Ренессанса, и прежде всего флорентийцев, связанные не только с «пробуждением к жизни человека» [1, с. 310] во всей его телесной красоте, но и с овладением техникой света и тени, не известной Средневековью. Э. Гомбрих отмечает: «Средневековые художники будто не замечали света, плоские фигуры в их живописи не отбрасывают теней» [1, с. 260].

Светотень как важнейший живописный прием становится своеобразной приметой форстеровского художественного языка: игра света и тени способствует эффекту живописности как необходимого компонента для создания видов в романе. Это касается не только пейзажных зарисовок, но и городских видов. При этом «живописное» (*picturesque*) как категория английского эстетизма [5, с. 71] расширяет интермедиальное поле романа, позволяя обнаружить отсылки к английской живописи, которые, в отличие от итальянских живописных аллюзий, вводятся на уровне реминисценций. Английская оптика автора проявляется в использовании английской живописной палитры, характерной, прежде всего, для У. Тёрнера, экспериментировавшего, как известно, со светом и цветом, добиваясь «растворения формы в цвете» [5, с. 85]. К примеру, чтобы передать зачарованность Люси площадью Синьории, автор прибегает не к описанию скульптур на площади, а к игре света и тени: «Великая площадь дремала в тени – солнце вышло на небосвод слишком поздно. Нептун, погрузившись в сумерки, утратил свою телесность – наполовину бог, наполовину призрак, и воды его фонтана сонно омывали людей и сатиров, дремлющих на кромке фонтанной чаши» [4, с. 60]. Описание башни Палаццо Векьо на площади Синьории также лишено предметности и строится на цветовых контрастах и вновь на игре света: она «вырастала из темноты, словно золотая колонна. Это была уже не башня, и не земля поддерживала ее; словно некое недоступное и непостижимое сокровище, она пульсировала в ясном вечернем небе золотыми бликами. Сияние башни гипнотизировало Люси, <...> танцевало перед ее взором» [4, с. 60]. Важным элементом пейзажа в романе становятся небо (по словам героя романа Эмерсона, «есть только один вид,

заслуживающий внимания, – это вид неба над нашими головами» [4, с. 216]) и солнечный свет, что вновь вызывает в памяти эксперименты Тёрнера. Отметим, что все живописные виды в романе, выстроенные с учетом доминанты света, а также золотого и голубого цветовых предпочтений (цвет солнца, неба и воды), становятся декорациями важнейших эпизодов в романе, связанных с выходом персонажей за пределы викторианских условностей (к примеру, сцены поцелуя в фиалковом море, купания в «Святом озере»). Кроме того, «полотна», созданные природой и жизнью, по выразительности и степени живописности в романе не уступают шедеврам высокого искусства. В шестой главе романа герои едут осматривать окрестности Флоренции, в свое время вдохновившие флорентийского мастера раннего Возрождения – Бальдовинетти: «Он поднялся на холм, этот упорный и несколько скрытый мастер, влекомый, может быть, интересами дела, а может быть, и просто радостью восхождения» [4, с. 91]. Одной этой фразой, автор, иронизируя над оторванным от жизни эстетизмом, приближает художника и его искусство к земному, простому человеческому уровню. В описании холма угадывается фон его полотна «Мадонна с младенцем». Но составить общее представление о виде, привлекшем пятьсот лет назад художника, и определить в точности место, где он стоял, воссоздавая пейзаж на полотне, эстетам-теоретикам не удастся: мешает «дымка, висевшая над долиной» [4, с. 91]. Пока эстетствующие персонажи задаются вопросами, относящими их в прошлое, Люси в своем настоящем обнаруживает «свой вид», который буквально ослепляет ее ярким солнечным светом и необычайной красотой. В сцене первого поцелуя Люси и Джорджа на лужайке, покрытой фиалками, «основным инструментом автора становятся живописные приемы и, прежде всего, игра с цветом и светом. Яркий солнечный свет, сочетание белого с голубым, динамизм, которым пронизана вся сцена <...> отсылает читателя к живописи Тёрнера» [3, с. 352]. Солнечный свет сопровождает и сцену второго поцелуя Джорджа и Люси уже осенью в Англии. С одной стороны, солнечный свет, безоблачное небо, рефреном проходящие через роман, прочитываются как живописные реминисценции. С другой стороны, свет, «этот царь ужаса» [4, с. 262], помогает преодолеть путаницу в голове (*muddle*) и понять себя. Старший Эмерсон, выполняющий функцию героя-идеолога в романе, дает совет Люси: «Извлеките из глубин своего «я» те мысли, что вам пока непонятны, и осветите их светом солнца – так вы постигнете их смысл» [4, с. 41]. Поворот живописного вектора от искусства к человеку у Форстера в романе зачастую подкрепляется переносом пейзажной лексики на психологическую характеристику героя: «Нежность, существование которой Люси и мистер Биб всегда подозревали в этом человеке (Джордже), неожиданно вырвалась наружу – как утреннее солнце, пронзив тучи, неожиданно освещает серый пейзаж» [4, с. 208].

Важную роль светотень играет в создании портретов героев. Одно из первых впечатлений Люси от Джорджа передается в романе следующим образом: «Для человека столь юного возраста его лицо было грубоватым и даже жестким – до тех пор, пока на него не падала тень. Но в тени оно могло светиться нежностью. Люси уже видела его однажды в Риме, на постаменте одной из пилястр Сикстинской капеллы, изнемогающим под тяжестью огромной гирлянды желудей. Полный жизни, мускулистый, он тем не менее был полон скорби, словно переживал некую трагедию, разрешение которой могла принести только ночь» [4, с. 38]. Здесь вновь угадывается микеланджеловская аллюзия. П. Муратов отмечает «темные цвета печали» работ Микеланджело: «Печаль Микеланджело – это печаль пробуждения <...> на рассвете каждого дня есть минута, пронизывающая болью, тоской и рождающая тихий плач в сердце» [2, с. 241-242]. Причина этой печали и тоски – в осознании «обреченности на заключение в земной тюрьме», «крепости земного плена» [2, с. 244]. Микеланджеловская аллюзия, таким образом, работает в романе не только на характеристику внешности Джорджа, подчеркивая его телесную красоту, но и на передачу его эмоционального состояния, которое старший Эмерсон определяет как «мировая скорбь» и сокрушается, не понимая, «как он может быть несчастлив, когда он так молод и силен» [4, с. 40].

Светотень становится важным компонентом и в создании портрета главной героини. Сесиль отмечает перемены, произошедшие с Люси по возвращении из поездки, и как ценитель искусства воспринимает их в параметрах живописи: «Италия произвела в ней чудесные перемены. Она наградила ее светом и, что более ценно, тенью <...> (Люси) была подобна женщинам Леонардо да Винчи, которых мы любим не за то, что они представляют, но за тайну, которая их окружает» [4, с. 124]. Э. Гомбрих отмечает, что суть леонардовского открытия, известного под названием «сфумато», заключается в «размытых, расплавленных контурах и сгущающихся тенях, в которых формы незаметно перетекают друг в друга, пробуждая в зрителе игру воображения» [1, с. 303]. В этом, по Гомбриху, заключается таинственность вечно изменчивой улыбки Джоконды. Для Форстера тень как живописный прием, открытый художниками Ренессанса, становится важнейшим компонентом его художественного языка, актуализирующим тайну земной природы человека. В сцене первого поцелуя Джордж смотрит на Люси, «словно она упала с небес». В дальнейшем автор вновь возвращается к этой мысли и говорит, что Люси спустилась на землю, где есть не только свет, но и тени [4, с. 164]. Джордж замечает: «Где бы мы ни стояли, мы отбрасываем тень, и не стоит в погоне за жизненными благами двигаться с места на место, ибо наша тень следует за нами» [4, с. 207]. Тень, таким образом, становится воплощением и «другого я» в душе человека, процесса рефлексии, необходимого для самопознания. Живописная аллюзия помогает автору передать перемены,

произошедшие с Люси, связанные с пробуждением в ней земной женщины. Эстет-теоретик Сесиль, воспринимающий Люси как предмет искусства, не понимает, что суть перемен заключается в ее «новом видении жизни»: «Ибо Италия отдала ей во владение самую драгоценную из всех драгоценных вещей – ее собственную душу» [4, с. 154]. А обретение Люси «собственной души» обеспечивается в романе единением со своим «другим я», подавленным викторианскими нормами. Неспособность Сесилия понять Люси и принять ее на равных, а не с высокомерной позиции собственника и эстета-коллекционера, автор подчеркивает его именем, восходящим к латинскому *caecus* – слепой. В имени Люси между тем закодирована метафора света, подчеркивающая неразрывность светотени не только в искусстве, но и в жизни.

Важная роль в решении проблемы Другого в «Комнате с видом» отведена музыке. «Музыкальное» сопровождение темы Италии в целом характерно для Форстера и способствует созданию в его «итальянских» романах («Куда боятся ступить ангелы», «Комната с видом») образа Италии как эстетического целого, противопоставленного Англии. В романе «Комната с видом», с учетом топоса Флоренции (центра не только живописных, но и музыкальных экспериментов в эпоху Возрождения), музыкальная линия усиливает ренессансную составляющую образа Италии. При этом музыка, в силу своего универсального, суггестивного характера, может выполнять у Форстера функцию своеобразного индикатора «сердечной развитости»² героев.

В романе «Комната с видом» музыкальные аллюзии словно регистрируют этапы становления Люси как цельной личности, сопровождаемого «развитием» ее сердца. В начале романа музыка для Люси – это способ защиты от хаотичности и запутанности обыденной жизни, она представляется ей миром «более основательным и стабильным» [4, с. 43]. Трагическое начало в музыке Бетховена поначалу «проявлялось в ее игре только своей героической, <...> победоносной стороной» [4, с. 44]. Примечательно, что с течением времени Люси все чаще испытывает отчаяние, поскольку ее одолевают сомнения в незыблемости навязанных ей идеалов и норм. В музыкальных параметрах путь Люси можно обозначить вектором: от триумфа (*triumph*) к отчаянию (*despair*), с постепенным развитием у нее «слуха» в самом широком смысле.

Все музыкальные предпочтения героини так или иначе проливают свет на ее эмоциональное состояние и скрытые желания: «Только после общения с музыкой Люси становились понятными ее собственные желания» [4, с. 57]. Бетховена она играет в смутном предчувствии бунта против привычных викторианских канонов, страстно желая встречи с чем-то «большим и значительным». Кроме того, музыка Бетховена предваряет

² Теория «неразвитого сердца» (*undeveloped heart*) – одна из ключевых в творчестве писателя. Основные положения этой теории изложены в эссе Форстера «Заметки об английском характере».

важную для концепции романа Четвертую главу, в которой Люси и Джордж оказываются свидетелями убийства на площади Синьории, и в конце главы, по сути, сливается с шумом реки, в котором ухо Люси улавливает «доселе незнакомую для нее мелодию» [4, с. 66].

К Шуману героиня обращается в состоянии смятения, сомнения в правильности сделанного выбора (помолвка с Сесилем): «Волшебная мелодия взлетела прочь от брэнного мира, и оборвалась, и вновь взлетела. Есть особая печаль в незавершенном – печаль самой жизни, но не искусства» [4, с. 168]. Музыкальная аллюзия в данном случае, усиливая микеланджеловскую аллюзию, вновь вводит мотив печали, связанный с незавершенностью жизни и человека. В форстеровском мире осознание своей фрагментарности доступно только героям, которые способны и готовы к развитию своего сердца.

Исполняемые Люси фрагменты из опер Глюка «Армида» и Вагнера «Парсифаль»³, объединенных идеей столкновения рыцарского долга и страсти, передают ее эмоциональное напряжение, обусловленное внутренним конфликтом между догмами викторианского «средневековья» и чувством к Джорджу⁴.

Арию Люси Эштон из оперы Доницетти «Лючия ди Ламмермур» форстеровская Люси исполняет после разрыва помолвки с Сесилем. Не будет лишним отметить, что музыкальная аллюзия, связанная с оперой Доницетти, одновременно отсылает к роману автора «Куда боятся ступить ангелы», в котором сцена в театре, где дают оперу «Лючия ди Ламмермур», играет ключевую роль в реализации авторской идеи связи искусства и жизни.

Важным представляется и манера игры Люси. Мистер Биб, один из персонажей романа, высказывает удивление, что «она, с одной стороны, удивительно хорошо играет на фортепиано, а с другой – живет так тихо и незаметно» и предрекает, «что однажды она в равной степени блестяще проявит себя и там и там. Стена, разделяющая эти сферы, рухнет, и жизнь сольется с музыкой» [4, с. 129]. Что и происходит в романе. Под воздействием чувства, рожденного в Италии, Люси, балансируя «между мелодией и движением» [4, с. 216], в конечном итоге делает выбор в пользу жизни и «движения, порождающего тени» [4, с. 203]. Если раньше для нее музыка была убежищем от жизни, от необходимости декларации своего «вида» на жизнь, то в конце романа, объясняя Сесилию причины разрыва помолвки, она бросает ему: «Как в красивую обертку ты заворачиваешь себя в искусство, в книги, в музыку. Ты и меня хочешь так же завернуть, так же спеленать. Но я не хочу, чтобы меня пеленали, – пусть это будет даже

³ Обращение автора к творчеству Вагнера представляется особенно важным, если учесть стремление самого Вагнера к универсализму путем синтеза искусств.

⁴ Подробнее анализ музыкальных аллюзий, отсылающих к операм Глюка и Вагнера см. в статье Т.Г. Теличко «Образ сада в «итальянском» романе Э.М. Форстера “Комната с видом”» [3].

самая грандиозная, самая великая музыка. Потому что люди важнее музыки» [4, с. 235]. Форстер, таким образом, подводит свою героиню к тому, во что верит сам: «*I believe in teaching people to be individuals, and to understand other individuals. It's only thing I do believe in*» (цит. по: [7, с. 32]). («Я верю в то, что человека можно научить быть личностью и понимать другую личность. И это единственное, во что я верю»).

Для магистрального героя всего творчества Форстера характерно постоянное стремление к своей цельности, что, с точки зрения автора, недостижимо без наличия Другого – другой культуры, другого человека, другого «я». В романе «Комната с видом» автор в решении проблемы Другого прибегает к особому – интермедиальному – языку, который помогает ему не только связать различные виды искусства, но и обеспечить единство искусства с жизнью во всех ее проявлениях. Синтез искусств, таким образом, становится для Форстера одним из способов создания единого целого, в центре которого находится человек и его чувства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гомбрих Э. История искусства. – М.: АСТ, 1988. – 688 с.
2. Муратов П. Образы Италии: В 3-х тт. – Т.1: Венеция, Путь к Флоренции. Флоренция. Города Тосканы. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 384 с.
3. Теличко Т.Г. Образ сада в «итальянском» романе Э.М. Форстера «Комната с видом» // Античность – Современность (вопросы филологии). Сборник научных работ. – Вып. 5. – Донецк: ДонНУ, 2017. – С. 347-358.
4. Форстер Э.М. Комната с видом на Арно. пер. с англ. В.А. Миловидова. – Москва: АСТ, 2015. – 287 с.
5. Шестаков В.П. Английский акцент. Английское искусство и национальный характер. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1999. – 188 с.
6. Forster E.M. A Room with a View. – Lnd.: Penguin books, 1990. – 256 p.
7. Martin R. The Love that Failed: Ideal and Reality in the Writings of E.M. Forster. – The Hague: Mouton, 1974. – 231 p.

THE PROBLEM OF ANOTHER IN THE NOVEL *A ROOM WITH A VIEW* BY E.M. FORSTER: INTERMEDIAL ASPECT

T.G. Telychko
D.N. Zamyshlyayeva

The article studies the problem of Another in the novel *A Room with a View* by E.M. Forster. The analysis is carried out with regard to the Medieval and Renaissance cultural myths embedded in the novel, which help the author to use the potential of different types of art (sculpture, painting, music) as specific artistic device. The shift of the aesthetic vector towards an individual and one's feelings, which is in general typical for Forster's work, determines the problem statement in the novel – of another culture, another individual, another self – and the specifics of its solution within the intermediality parameters.

Key words: *E.M. Forster, Italy, Medieval, Renaissance, intermediality, allusion, picturesque.*

РОССИЯ ЖАКА МАРЖЕРЕТА

В.П. Трыков

ВГОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»

В статье описана структура образа России в путевых записках французского офицера Жака Маржерета (ок. 1550–не позднее 1618) «Состояние Российской империи и великого княжества Московии» (1607), определено их место в европейском дискурсе о России XVI – начала XVII в. Сделан вывод о влиянии жанра путевых записок на критицизм Маржерета по отношению к России, а также показана роль ренессансных идеологов в конструирование ее образа. Выявлены некоторые структурные особенности книги. Отмечена роль профессиональных познаний Маржерета в военном деле и акцентирование в его образе России военной составляющей, которая между тем не представляется автору угрожающей для Европы. Интерес книги Маржерета для французского читателя объясняется не только ее информационной ценностью, но и теми ассоциациями, которые события русской Смуты вызывали у французского читателя эпохи религиозных войн в Европе. Сделан вывод об утилитарности взгляда Маржерета на Россию, в которой он видит прежде всего потенциального торгового и военного партнера Франции. Проанализирована оппозиция Борис Годунов // Лжедмитрий в системе образов записок, ее смысловое наполнение и функция в конструировании образа России. Показана связь Маржерета с традициями классической историографии, ее этическим пафосом.

Ключевые слова: *Россия, травелог, образ «Другого».*

Французский исследователь Г. Аткинсон в своей книге «Путевые записки XVII века и эволюция идей» (1924) констатировал популярность путевых записок среди читателей XVII столетия и доказывал, что они сыграли важную роль в истории идей, в частности подготовили появление некоторых постулатов просветительской идеологии [6]. Правда, речь идет главным образом о путевых записках о таких совсем уже экзотических для западного читателя странах, как Китай, Персия, Бразилия и т.д. Но и Россия в XVII столетии не была обойдена вниманием авторов травелогов. В основном это были дипломаты, торговые агенты, священнослужители, военные-наемники, такие как секретарь посольства Ганзейского союза Йоганн Брембах, секретарь австрийского посольства Георг Тектандер фон-дер-Ябель, член английского посольства, литератор Джордж Уилькинс, голландский торговый агент Вильям Руссель, немецкий наемный ландскнехт Конрад Буссов и др. Их имена и написанные ими тексты, зачастую лаконичные и отрывочные, почти забыты и представляют интерес только для специалистов-историков. Однако некоторые описания России были более обстоятельными, они привлекли внимание читателей того времени, стали важнейшим источником сведений о России и

сохранили свою значимость до сегодняшнего дня. Таковы путевые записки англичанина Джайлса Флетчера, немца Адама Олеария и француза Жака Маржерета.

Книга Маржерета (ок. 1550 – не позднее 1618) «Состояние Российской империи и великого княжества Московии» вышла в Париже в 1607 г. Она стала первым обстоятельным свидетельским описанием России, сделанным французом. Маржерет не имел отношения к литературе. Он был авантюристом, приехавшим в Россию в поисках удачи и легкой добычи. Во время своего первого визита в Россию с 1600 по 1606 гг. служил капитаном иноземных телохранителей Бориса Годунова, затем Лжедмитрия I. Второй раз Маржерет окажется в нашей стране в 1609 г. уже в составе войска Речи Посполитой, примет участие в подавлении восстания москвичей против поляков в 1611 г. В общей сложности он прожил в Москве почти десять лет. Маржерет – первый француз, писавший о России и знавший русский язык. Его книга оказала существенное влияние на формирование образа России во Франции. Книга была написана не по латыни, а на французском языке и стала для французов основным источником сведений о России в XVII столетии.

Факты биографии Маржерета, обстоятельства его пребывания в России, история изданий его книги во Франции и в России с привлечением архивных материалов обстоятельно описаны в книге «Жак Маржерет. Состояние Российской империи. Жак Маржерет в документах и исследованиях (Тексты, комментарии, статьи)» (2007) [3]. Учеными, подготовившими это издание к печати, проведена большая работа текстологического характера. Однако собственно поэтологического анализа книга не содержит. Заявка на такой анализ сделана в статье В.Н. Козулина «Образ России и русских в сочинении Жака Маржерета» [4]. Однако, с моей точки зрения, заявка осталась нереализованной. Проявив изрядную эрудицию в вопросе о том, как издавалась книга Маржерета и как она была оценена дореволюционной и советской историографией, В.Н. Козулин, будучи историком, рассматривает сочинение французского офицера прежде всего как ценный источник сведений о русской истории времен Смуты [4, с. 145], а не как литературный памятник. Автор статьи недостаточно владеет методами и приемами литературоведческого анализа, чтобы описать структуру и способы создания **образа** России.

Цель настоящей статьи – поэтологический анализ путевых записок Маржерета и прежде всего образа России. Актуальность подобного исследования обусловлена научной значимостью проблемы генезиса образа России в литературном сознании Запада. Маржерет был одним из тех визитеров в Россию, кто стоял у истоков западного дискурса о нашей

стране. Кроме того, в последнее время усилился интерес литературоведов к «литературе путешествий», травелогам, жанру путевых записок¹.

Книга Маржерета состоит из трех частей: небольшого посвящения королю Генриху IV, короткого предуведомления читателю и обстоятельной основной части. Обращение к монарху, знатым особам, предисловия, предуведомления, предваряющие литературное произведение, – традиция XVII века, часть литературного этикета. Некоторые трагедии П. Корнеля, Ж. Расина, мольеровский «Тартюф», многие произведения других французских писателей XVII в. содержат подобные преамбулы.

Отметим, что и самый известный травелог о России XVI века «Записки о московитских делах» (1549) Сигизмунда фон Герберштейна открываются посвящением императору Максимилиану I. Более того, первое, что сообщают Герберштейн и Маржерет своим монархам, что Россия – христианская страна, однако по-разному расставляя акценты. «Среди земель, просвещенных таинством святого крещения, эта страна немало отличается от нас своими обычаями, учреждениями, религией и воинскими уставами», – отмечает Герберштейн [2, с. 23]. Маржерет вторит своему немецкому предшественнику: «...Россия – один из важнейших редутов Христианского мира, ибо эта Империя, эта страна более обширна, могущественна, населена и изобильна, чем думают, и лучше вооружена и защищена против скифов и иных магометанских народов, чем считают многие» [3, с. 115]. Герберштейн делает акцент на инаковости христианской России, ее отличии от Европы, в то время как Маржерет подчеркивает могущество и богатство потенциального союзника Франции против «магометанских народов». Очевидно, что противостояние нарастающей мощи Османской империи приобрело для Западной Европы особую актуальность к началу XVII в., чем и вызвана отмеченная переакцентировка.

Повествование Маржерета отличается хронологической компактностью. В отличие от Герберштейна, Маржерет не предпринимает экскурсов в историю Московии. Его рассказ сфокусирован на событиях в России начала XVII вв., времени Смуты, свидетелем которых он был. Образованный дипломат, Герберштейн черпал информацию о России из разных письменных источников: древнерусских летописей, памятников древнерусской литературы, «Русского дорожника». Простой вояка

¹ Об интересе литературоведов к этой проблематике свидетельствует проведение научных конференций и симпозиумов: так, в 2004 г. прошли сразу два симпозиума – один в январе 2004 г. в Германии (в Оснабрюке), другой в сентябре во Франции, в Серизи-ла-Саль; в 2006 г. в рамках проекта Фонда Фольксваген «Взгляды Другого, путешествия в метрополии: Берлин, Париж, Москва между двумя мировыми войнами» прошел Международный симпозиум в Бременском университете. См., напр., Беглые взгляды: Новое прочтение русских травелогов первой трети XX века: Сборник статей / Пер. с нем. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 400 с. Из отечественных работ назовем монографию А.Р. Ощепкова «Образ России во французских путевых записках XIX века» (М.: Изд-во Государственного ин-та русского языка им. А.С. Пушкина, 2010. – 238 с.).

Маржерет опирался на собственные впечатления и рассказы знакомых русских (например, дьяка Постника Дмитриева, который был одним из его информаторов).

Маржерет не мог соревноваться с Герберштейном и в широте познаний о географических реалиях Руси. Значительную часть «Записок о московских делах» составляет так называемая хорография, т.е. весьма подробное описание многочисленных русских княжеств, городов, рек, природных и климатических условий разных регионов России, многочисленных народов, ее населяющих. Хорография создавала образ огромной и богатой страны, с которой незачем вести дела императору Священной Римской империи германских народов. Несомненной заслугой Герберштейна было исправление некоторых ложных представлений европейцев о географии России: он уточнил, что Волга впадает не в Черное, а в Каспийское море, что не существует никаких Рифейских и Гиперборейских гор, о которых писал Птолемей, а на их месте Уральские горы и т.д. Интерес книги Маржерета был другого свойства. Маржерет погружал современников в атмосферу царского двора, в придворные интриги и политические распри, которые раздирали Россию начала XVII в. и непосредственным свидетелем и участником которых он был. Описания русской Смуты могли вызывать интерес у французского читателя, так как напоминали о недавней французской смуте, о драматических событиях религиозных войн, особенно ожесточенных в конце XVI в.

Записки Маржерета демонстрируют взгляд опытного и профессионального военного: он довольно подробно пишет о численности, составе, организации армии, характере вооружений, способах обнаружения противника, о том, кто такие воеводы и как их выбирают и т.д. Однако Маржерет не воспринимает Россию как военную угрозу Западу. Скорее, описывая военный потенциал страны, он стремится изобразить ее как потенциального союзника Франции в борьбе с Османской империей.

Маржерету, как и почти всем иностранцам, писавшим о России в XVI-XVII вв., свойствен утилитарный подход к «Другому»: его не интересуют красоты местной природы и памятников архитектуры, своеобразие русского костюма и т.д. В повествовании отсутствуют пейзажи, описания кремлевских башен и соборов, произведений древнерусской живописи. В фокусе внимания оказываются материальные богатства Руси, природные и созданные ее обитателями: огромные плодородные земли, густые леса, населенные зверьем, чистые реки, богатые рыбой. «...И все же это очень богатая страна», – заключает Маржерет и далее следует перечисление товаров, которыми торгует Россия [3, с. 140-142]. Проигнорировав архитектурные красоты Кремля, Маржерет подробно описывает богатства царской казны, дает подробный перечень, иногда называя точные цифры, драгоценностей, корон, золотой и серебряной посуды, дорогих тканей и т.д. Рассказывая со слов тех, кто там

присутствовал, о пире, устроенном Борисом Годуновым, он сообщает точное количество присутствовавших (десять тысяч человек), которым «всем им подавали в шатрах на серебряной посуде» [3, с. 142]. Маржерет ослеплен роскошью царского двора и богатством Великого князя Московского. Все это вызывает его неподдельное уважение, если не простодушное восхищение. Богатство и военная сила России достойны описания, так как создают образ достойного торгового и военного партнера, с которым имеет смысл вести дела и, возможно, даже заключать союзы.

Краски на картине, создаваемой Маржеретом, меняются, тускнеют, мрачнеют, когда он переходит к рассказу о нравах, быте и жизни русского народа. Свой рассказ о политической ситуации в Великом княжестве Московском, его военном могуществе Маржерет снабжает краткими и довольно нелестными характеристикам русских. «Русские – совсем грубый и варварский народ, вдобавок, управляемый государем-тираном» [3, с. 130]. При этом важнейшим маркером «варварства» становится не религиозный компонент, а невежество русских. «Словом, можно сказать, что невежество – мать их благочестия. Они ненавидят учение и, в особенности, латинский язык. У них нет ни одной школы, ни университета. Только священники обучают молодежь читать и писать, что мало кого привлекает» [3, с. 128]. Народ при больших природных богатствах страны живет бедно, и Маржерет объясняет это леностью, склонностью к пьянству, отсутствием промыслов [3, с. 122]. Признаком цивилизационной, технологической отсталости русских для автора записок становится деревянная Москва.

Конечно, критицизм Маржерета можно отчасти объяснить жанровыми особенностями травелога. Как утверждает немецкая исследовательница Кристина Гёльц, конфронтация с «Другостью» становится темой травелога [1, с. 83]. Однако Г. Аткинсон в его уже упоминавшейся выше книге показал, что во французских путевых записках XVII в., в которых рассказывалось о далеких, экзотических, неевропейских странах, авторы стремились подчеркнуть и преувеличить доброту туземцев, мягкость и целебное воздействие климата, описать местные удовольствия. Аткинсон приходит к выводу, что подобные путевые записки содержали критический заряд по отношению не к описываемому «Другому», но к собственной стране. Сравнение климата, быта и нравов далекой, экзотической страны, населенной «добрыми дикарями», наслаждающимися жизнью на лоне природы в благодатном климате, было не в пользу страны, откуда приезжал европейский путешественник [6, с. 187]. Очевидно, что описание России подчинялось иной логике. Маржерет видит Россию, с одной стороны, как часть христианской, европейской цивилизации. Вместе с тем XVI-XVII вв., уже обогащенные достижениями Ренессанса, испытавшие влияние гуманизма,

признавшие безусловную ценность наук и искусств для достижения прогресса, не могли принять «невежество» русских.

Однако при всем критическом отношении Маржерета к русским, он, в отличие от Герберштейна или Олеария, ничего не пишет об их «рабстве». У немцев это – один из важнейших мотивов². Напротив, Маржерет отмечает, что «император дарует каждому свободу совести публично отправлять свои обряды и исповедовать религию, за исключением римских католиков» [3, с. 129]. Или сообщает, что «во всей России нельзя казнить человека без особого постановления Высшего суда в Москве» [3, с. 135].

Разумеется, как и его предшественники, Маржерет замечает специфику политического устройства Великого Княжества Московского, огромную власть царя. «...У них, собственно говоря, нет иного закона или совета, кроме власти Императора, будь она хороша или дурна <...> Я считаю его одним из самых абсолютных монархов» [3, с. 133]. Однако, в отличие от Герберштейна, Маржерет видит в подобном устройстве не только отрицательные, но и положительные стороны: «Абсолютная власть государя в своем государстве внушает страх и почтение подданным, а внутри страны хороший порядок и управление защищают ее от постоянных варварских набегов» [3, с. 115].

Между тем Маржерет проводит различие между двумя царями, у каждого из которых он состоял на службе, – Борисом Годуновым и Лжедмитрием. Отдавая дань управленческим талантам Годунова, отмечая, что в период, когда Годунов фактически правил при «простоватом» царе Федоре, «страна не понесла ущерба ни в чем, он приумножил казну», было развернуто большое строительство, Маржерет осуждает подозрительность и зависть, которые овладели Годуновым, когда он стал царем. Годунов превратился в «тирана», чье правление было отмечено интригами, злодеяниями, ссылками и пытками.

В противоположность Годунову Лжедмитрий в изображении Маржерета предстает образцовым правителем: он мудр, разумен, прост в обращении с вельможами. Одним из способов выражения авторской оценки персонажа становится форма номинации: если Годунов именуется именем и фамилией, то Лжедмитрий величается уважительно по имени отчеству «Дмитрий Иванович» и «мой господин». Показательно отсутствие в тексте портрета Годунова на фоне идеализированного портрета Лжедмитрия: «Итак, покойному Императору Димитрию Иоанновичу, сыну Императора Иоанна Васильевича, прозванного

² Так, Герберштейн утверждал: «Этот народ находит больше удовольствия в рабстве, чем в свободе» (Герберштейн С. Указ. соч. – 239). Показателен странный вывод Герберштейна о «рабстве» на том основании, что русские выпекают хлеб в виде лошадиного хомута, что, по мнению автора, «знаменует для всех, их вкушающих, тяжкое иго и вечное рабство» (Там же. – С. 559). Немецкий ученый и литератор Адам Олеарий, побывавший в России в 30-х гг. XVII в., утверждал, что у русских «рабская душа», «рабами и крепостными являются все они» (Адам Олеарий. Описание путешествия в Московию. – М.: Русич., 2003. – С. 182).

Тираном, было около двадцати пяти лет, бороды совсем не имел, был среднего роста, с сильными и жилистыми членами, смугл лицом; у него была бородавка около носа под правым глазом; он был ловок, большого ума, был милосерден, вспыльчив, но отходчив, щедр; наконец, был государем, любившим честь и питавшим к ней уважение» [3, с. 173].

Правление Лжедмитрия, в трактовке Маржерета, – время всеобщего благоденствия и небывалой свободы: «Словом только и слышно было о свадьбах и радости ко всеобщему удовольствию, ибо он давал им понемногу распробовать, что такое свободная страна, управляемая милосердным государем» [3, с. 168]. Эта идеализированная картина вступала в противоречие с печальным финалом короткого царствования Лжедмитрия. Маржерет далек от того, чтобы давать историческое объяснение краха Лжедмитрия. Он объясняет исторические события исключительно нравственными причинами, психологическими особенностями конкретных людей. По Маржерету, причиной гибели Лжедмитрия стало его милосердие, доверчивость и неблагодарность, злонамеренность Василия Шуйского и Татищева. Лжедмитрий помиловал Шуйского, приговоренного к смерти, вернул ко двору Татищева, который отличался злым нравом и не забывал обид, а они вскоре организовали заговор против своего благодетеля. В обращении к королю, предварявшему основной текст записок, Маржерет писал, что в его книге «смогут увидеть весьма примечательные происшествия, из коих великие государи извлекут некоторую пользу» [3, с. 116]. Судьба Лжедмитрия, в одночасье вознесенного Фортуной на вершины власти, а затем неожиданно низвергнутого, должна послужить нравственным уроком государям, полезным предупреждением и от самонадеянности, и от излишней доверчивости. Записки Маржерета в этом отношении написаны в традициях классической историографии, для которой исторические события – лишь материал для морального наставления.

Финал книги своей структурой и тональностью отличается от основного нарратива. Очевиден контраст между бесстрастной фактографичностью, сухостью и лаконизмом основного текста записок и финалом, представляющим собой довольно развернутое и патетическое доказательство истинности Лжедмитрия. Структура финального пассажа – смесь аргументации, суждений, предположений об истинности Лжедмитрия, панегирика ему и филиппики в адрес русских. Финал патетичен и полемичен одновременно. Маржерет оспаривает тех, кто считал Дмитрия поляком-самозванцем. Возражая тем, кто утверждал, что Лжедмитрий не русский, а поляк, так как он насмеялся над русскими обычаями, Маржерет пытался оправдать своего героя, давая русским следующую характеристику: «...Они грубы и необразованны, без всякой учтивости, народ лживый, без веры, без закона, без совести, содомиты и запятнаны бесчисленными другими пороками и грубостью <...>. Как же

мог Дмитрий, который отчасти узнал свет, некоторое время воспитывался в Польше – свободной стране – и среди знатных, по меньшей мере, не желать как-то исправить и цивилизовать своих подданных?» [3, с. 182].

Маржерет в полемическом задоре противоречит себе, ранее сказанному им о русских. Прежде он спокойно и уважительно описывал религиозную жизнь русских, их церковные обряды, религиозные праздники, теперь – это народ без веры. Прежде писал, что «во всей России нельзя казнить человека без постановления верховного суда в Москве», теперь русские – народ без закона. Очевидно, что в финальном пассаже раздражение против русских, свергнувших ставленника поляков на российском престоле, берет верх над здравым смыслом.

Можно было бы предположить, что такое упорство Маржерета в отстаивании аутентичности Лжедмитрия объясняется желанием доказать, что он служил не какому-то проходимцу, но истинному и законному царю. Последняя фраза записок – утверждение, что Дмитрий был истинным сыном Ивана Грозного: «...Заключаю, что он был истинный Димитрий Иоаннович, сын Императора Иоанна Васильевича, прозванного Тираном!» [3, с. 186]. Однако, как справедливо отмечает В.Д. Назаров, для Маржерета-наемника вопрос чести не имел существенного значения: он не был связан присягой, но лишь денежным соглашением; кто платил, тому и служил [5, с. 493].

Маржерет служил обоим государям, почему же его симпатии явно на стороне Лжедмитрия? Причина – открытость Лжедмитрия западному влиянию. Маржерет сообщает, что тот хотел установить отношения с французским королем и выражает сожаление, что «христианский мир много потерял с его смертью...» [3, с. 173], подразумевая под «христианским миром» мир Запада. Частью этого западного мира Маржерет видит Польшу, которую он называет «свободной страной» и которой он противопоставляет «несвободную», «варварскую» и закрытую Россию. «Россия – это не свободная страна, куда можно отправиться обучаться языку и разузнать о том-то и о том-то, а затем уехать...» [3, с. 180]. Лжедмитрий привел поляков в Россию. Он не только сам был открыт западным влияниям, но и Россию хотел открыть Западу.

Политический смысл книги Маржерета состоял в том, чтобы представить Россию как христианскую державу и потенциального союзника Франции в борьбе с Османской империей. Однако проект не получил поддержки в правящих кругах тогдашней Франции и остался личным делом Маржерета [5, с. 492]. Лучшим тому подтверждением был отказ Генриха IV включить Россию в свой план создания союза европейских государств. Почему проект Маржерета потерпел фиаско? Думается, что одной из главных причин была внутренняя противоречивость образа России, созданного Маржеретом. Независимо от его субъективных намерений на страницах книги возникал весьма

неоднозначный образ России, богатой, сильной в военном отношении страны, но с варварским, бедным, ленивым, пьющим и необразованным народом и грубой, жестокой властью, раздираемой внутренней борьбой кланов и ввергнутой в хаос Смуты. К тому же, трагическая судьба польского ставленника Лжедмитрия не должна была внушать особого энтузиазма Западу по отношению к России.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беглые взгляды: Новое прочтение русских травелогов первой трети XX века: Сборник статей / Пер. с нем. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 400 с.
2. Герберштейн С. фон. Записки о Московии: В 2 т. / Под ред. А.Л. Хорошкевич. – М.: Памятники исторической мысли, 2008. – Т. 1.
3. Маржерет Жак. Состояние Российской империи. Жак Маржерет в документах и исследованиях (Тексты, комментарии, статьи) / Под ред. Ан. Береловича, В.Д. Назарова, П.Ю. Уварова. – М.: Языки славянских культур, 2007. – 552 с.
4. Козулин В.Н. Образ России и русских в сочинении Жака Маржерета // Известия Алтайского государственного университета. – 2017. – № 5. – С. 139-146.
5. Назаров В.Д. Капитан Маржерет и Россия: Метаморфозы судьбы одного наемника // Жак Маржерет. Состояние Российской империи. Ж. Маржерет в документах и исследованиях (Тексты, комментарии, статьи) / Под ред. Ан. Береловича, В.Д. Назарова, П.Ю. Уварова. – М.: Языки славянских культур, 2007. – С. 477-498.
6. Atkinson G. Les Relations de voyages au XVII siècle et l'évolution des idées. – Paris: Champion, 1924. – 220 p.

RUSSIA OF JACQUES MARGERET

V.P. Trykov

The article describes the structure of the image of Russia in the travelogues of the French officer Jacques Margeret (ca. 1550-1618), *The State of the Russian Empire and the Grand Duchy of Muscovy* (1607), determined their place in European discourse on Russia XVI – beginning of the XVII century. Conclusion on the impact of the genre of travel notes in Margeret's criticism toward Russia, as well as the role of the Renaissance in its design ideologems image. Revealed certain structural features of the book. Noted the role of professional knowledge of Margeret in his image of Russia, which meanwhile does not appear to be the author of the threatening for Europe. Interest of Margeret's book for the French reader is due not only to its information value, but those associations which events of the Russian had Distemper French reader era of religious wars in Europe. Concluded that utilitarian look of Margeret to Russia, where he primarily sees potential commercial and military partner of France. Analysed opposition to Boris Godunov // false Dmitry image system notes, its semantic content and function in constructing the image of Russia. Shows the relationship with the traditions of classical historiography, its ethical pathos.

Key words: *Russia, travelogue, the image of «the Other».*

**Инонациональное / национальное как
культурологическая / философская /
социологическая проблема**

УДК 821.112.2

**РЕФЛЕКСИИ О ФУТБОЛЕ В НЕМЕЦКОЙ И РУССКОЙ
ПОЭЗИИ**

Т.Н. Андреюшкина

Тольяттинский государственный университет

В статье речь идет о влиянии на немецкую и русскую поэзию такого социального явления, как футбол, который играет большую роль не только в спортивной, но и в культурной жизни Европы. В связи с прошедшим Чемпионатом мира по футболу 2018 в России актуально рассмотреть восприятие футбола современными поэтами, отметить отражение поэтической традиции в восприятии игры как искусства, имеющего в частности нечто общее с такой стихотворной формой, как сонет (строгие правила, наличие внутренней формы). Футбол как игра всегда находила непосредственное отражение в искусстве и в частности в поэзии Германии. В 1920-30 гг. возникает пристальный интерес немецких поэтов к этой игре, что нашло отражение в их текстах. В статье рассматриваются тексты современных авторов (кабаретиста Х. Эрхардта, хроникера Чемпионатов мира по футболу 80-х гг. Л. Харига, представителя постмодернизма К.М. Рариша). Из российской поэзии особое внимание уделяется текстам Высоцкого, Евтушенко, Добронравова.

Ключевые слова: футбол, игра, сонет, интертекстуальность, Хариг, Рариш, Эрхардт, Высоцкий, Евтушенко, Добронравов.

В связи с прошедшим в России Чемпионатом по футболу 2018 актуально обратиться к футболу как игре, пользующейся большой популярностью во всем мире и в Европе в частности. Цель данной статьи – проанализировать проблематику и форму стихотворений о футболе и выявить их особенности в немецкой и русской поэзии. В Германии, которая имеет одну из ведущих футбольных команд в мире, победителя Чемпионата мира по футболу 2014, футбол как игра всегда находил непосредственное отражение в искусстве и в поэзии Германии. В 1920-30-годы о нем писали О. фон Хорват и М. Кассель, Ф. Торберг и А. Польшар, а позже Й. Рингельнатц и Г. Гербургер, Й. Гребер и Х.-П. Краус. Многие из стихотворений о футболе можно найти в антологии Р. Морица [10]. В статье мы остановимся на сонетах К.М. Рариша (1936-2016), Л. Харига (1927-2018) и Х. Эрхардта (1909-1979).

В российской поэзии можно также выделить этапы интереса к футболу: это дореволюционная и эмигрантская поэзия (О. Мандельштам,

В. Набоков, И. Бродский), 20-30-е гг. – (Николай Отрада (1918-1940), С. Михалков, С. Черный), 60-80е гг. – (Е. Евтушенко, Р. Рождественский, Н. Заболоцкий, А. Вознесенский, В. Высоцкий), современный (Н. Добронравов). Форму сонета в русской поэзии выбрал только Мандельштам в стихотворении «Спорт» (1913), следуя европейской традиции начала века [7, с. 162]. Остальные стихотворения написаны в разных жанрах.

В тематике общими темами в обеих литературах являются: характеристика футбола как болезни («Футбольное безумие как болезнь» Й. Рингельнатца) и как явления социальной жизни («Вопрос» Х.П. Крауса, «Футбол» Н. Отрады), восхищение выдающимися футболистами («Где ноги Шульце?» Й. Рингельнатца) и критика тренеров («Карусель» Й. Гребера), описание эмоционального накала игры (Е. Евтушенко) и её жесткая критика (В. Высоцкий «Вратарь»), отношение к победе / проигрышу («Кто будет чемпионом мира по футболу?» Х.-П. Краус) и поддержка футболистов болельщиками (Н. Добронравов). В детских стихотворениях подчеркивается бескорыстие детской игры в отличие от игры-бизнеса взрослых («Летним днем» Х.-П. Крауса), либо воспитательный момент («Булка» С. Михалкова).

Чаще всего свой непосредственный отклик на футбольный матч немецкие поэты оформляют в жанре сонета, своими строгими правилами и внутренней формой (смена тезиса и антитезиса в катренах синтезом в секстете, напоминающим два тайма с добавленным после игры временем). В качестве примера обратимся к сонету «Футбол» Г. Эрхардта (1909-1979), известного немецкого поэта кабаре, отразившего накал игры и его кульминацию – забивание мяча, используя игру слов (по-немецки слово *Tor* имеет два значения – «ворота, гол» и «глупец, дурак»). Но сатирический пафос его стихотворения направлен на то, что игре в футбол недостает рационализма (сегодняшний европейский футбол, как показывает Чемпионат 2018, с успехом решает): «В футбол, так принято давно, / играют нижней частью тела, детка./ А головой, хоть и разрешено, / играют довольно редко!» (Перевод А. Равиковича) [9]. Эрхардт, второй по значению после Карла Валентина поэт-комик в Германии, оценивая игру в футбол как картину общества в миниатюре, сожалеет о том, что и там и здесь «головой играют довольно редко» [9].

В ходе Чемпионатов мира в 80-е гг. другой немецкий сонетист – Л. Хариг (1927-2018) – создал сонетную хронику игр, отзываясь сонетом почти на каждую значимую игру Чемпионатов [13, 14, 15]. Такой отклик можно сравнить с сонетной хроникой поэтов Барокко, исчислявшейся сотнями сонетов: это и хроника Тридцатилетней войны А. Грифиуса [12], и хроника религиозных праздников К.Р. фон Грайфенберг [11].

В сборнике «Сто стихотворений. Александрийские сонеты, терцины, куплеты и другие стихи строгой формы» (1988) Хариг делает предметом

изображения в сонетах международные футбольные матчи и телевизионные передачи (среди сонетов – «Телевизионная программа на четверг», «Большой групповой портрет», «Рабочая победа» и др.). Он расширяет тематическое поле сонета, доказывая, что данная форма может быть использована для тем, которые считались непригодными для сонета, так как будничность спортивной, а тем более футбольной тематики как бы не могла быть поднята до высоты изысканной формы. Сонет «Перед финалом. Мехико 86» написан александрийским стихом: «Как учит Гегель, прекрасное есть дух, принявший / форму тела. Но эту мудрость опроверг футбол. / Ведь нынче прячется в трусы, что было обнаженной частью тела, / и клятвы заменили правила, что выдумал футбольный доктринер» (перевод мой. – Т.А.) [14, S. 78].

Таким образом, его отношение к сонету неоднозначно: с одной стороны, налицо явно серьезное обращение с формой, с другой тщательно завуалированный элемент игры, умеренно-иронический тон, создающий фон стиха. Харигу удастся соединить в своих сонетах стремление говорить о будничных вещах, которое в 60-е гг. «отменило» сонет с героико-мифологической формой александрийского стиха.

Сонеты о футболе Харига образуют своеобразный цикл, который объединяется в единое целое тематически, композиционно, а также благодаря использованию одного жанра – сонета, написанного александрийским стихом и сходными рифмами (abba abba ccd ccd с вариацией в терцетах cdd cdd). В них рассказывается о различных матчах Немецкой футбольной федерации с американской, югославской, иранской командами. Некоторые названия сонетов передают различные этапы игр мирового чемпионата – «Полуфинал», «Четверть финала», «Одна восьмая финала», что объединяет сонеты в «игровое» целое с подчеркнута напряженной кульминацией исхода соревнований. Остальные сонеты дают дополнительные характеристики игроков или отдельных игр. Эти сонеты отличаются повышенно эмоциональным тоном, что характерно для футбольных репортажей, но не для современной поэзии. В стихотворениях Харига перед читателем предстают картины не только футбольных соревнований, но и политических, религиозных, человеческих страстей. Футбольное поле становится ареной разыгрывающейся «человеческой комедии» [13].

Сонеты о футболе несут на себе и функции метапоэтические: в них применяются разнообразные понятия, связанные со спецификой внешней и внутренней формы сонета. В сонете «Немецкий футбол» форма НФФ сравнивается с барочным сонетом, комбинации в игре – с метафорой, комментарии – с риторикой, а сообщение о поражении, по мнению Харига, «лучше всего звучит в форме сонета» [15, S. 117-118, перевод мой. – Т.А.]. В последнем терцете сонета «Игра сама по себе» «слитное звучание воли и системы, ментального намерения и соответствующего метода» [15, S. 118]

как источник внутренней движущей силы сонета переносится Харигом и на футбольную игру, что является, по его мнению, необходимой предпосылкой победы.

Новаторство Харига в открытии и разработке новой сонетной тематики, а также использование нетипичной со времен барокко формы александрийского стиха, привносящего в его сонеты семантику эпически-драматического действия, контрастирующего с языковым пластом газетно-публицистического стиля, изобилующего метафорами, канцелярско-официального стиля с англо-американскими заимствованиями, латинскими словами, именами собственными, а также интернационализмами [1]. Приведем первый катрен из сонета «Немецкий футбол»:

Der Deutsche Fußballbund, bei jedem Amtsgericht
als Körperschaft bekannt, vereinigt treu und bieder
im strengen Wortverstand Gehirne, Rümpfe, Glieder.
Sein Frommes Credo heißt: Erfolg und Zuversicht [15, S. 117].

Немецкая футбольная федерация, как скажут при любом судебном разбирательстве, являет собой принадлежность/ к организации, объединяющей верно и честно в строгом понимании этих слов/ мозги, тела, а также конечности рук и ног./ Ее скромное кредо звучит так: успех и надежность. (Перевод мой. – Т.А.)

Для поэтов, обратившихся в своем творчестве к футболу, эта игра олицетворяет собой жизнь, дает картину общества в миниатюре. Это характерно, например, для сонетов «Чемпионат мира», «Рекорд» и других берлинского поэта К.М. Рариша (1936-2016). В его сонетах, несущих в себе черты как постмодернистской поэзии с ее интертекстуальностью и тотальным цитированием, так и классической поэзии с богатой сонетной традицией, в частности Р.М. Рильке, сонеты которого Рариш тщательно изучал, не соглашаясь с экспериментами сонетной формы великого немецкого модерниста [16, S. 119]. Создав пародийный образ мяча в сонете «Чемпионат мира», Рариш отталкивается от возвышенного образа в сонете Рильке «Мяч» [17, S. 587], пародируя увлечение Рильке учениями немецких мистиков: «Если б бог был мячом, ноги / всех людей без зазрения / совести заиграли бы // его до летального исхода. / Ведь либо ты, / либо я! – третьего не дано» [из письма автору статьи от 15.08.2006]. Это был непосредственный отклик Рариша на Чемпионат мира по футболу 2006 г., где он подчеркивает мысль о том, что футбол во многих странах становится своего рода религией.

Для российских поэтов футбол является чаще поводом поставить серьезные вопросы, как для Н. Отрады:

Я находил в нем маленькое сходство
С тем в жизни человеческой, когда

Идет борьба прекрасного с уродством
И мыслящего здраво с сумасбродством.
Борьба меня волнует, как всегда [8, с. 442].

Для Высоцкого петь о футболе – значит критиковать через «футбольные» отношения, способ посмеяться над несовершенством в жизни. Его песни часто являются балладами о жизни или ролевыми песнями, представляющими различные точки зрения на жизнь и игру разных представителей общества. Такова баллада «Вратарь», написанная от лица вратаря, согласившегося позировать фотографу и пропустившего гол. Но есть и такие, напоминающие по пронзительному чувству сопричастности к подвигу песни Высоцкого о войне, но посвященные футболу, например, «Не заманишь меня на эстрадный концерт...» (1971), которое заканчивается так:

Но прошу: не будите меня на ветру –
Не проснусь как Джульетта на сцене, –
Все равно я сегодня возьму и умру
На Центральной спортивной арене.

Пронесите меня, чтоб никто ни гугу:
Кто-то умер – ну что ж, все в порядке, –
Закопайте меня вы в центральном кругу,
Или нет – во вратарской площадке!

... Да, лежу я в центральном кругу на лугу,
Шлю проклятья Виленеву Пашке, –
Но зато – по мне все футболисты бегут,
Словно раньше по телу мурашки.

Вижу я все развитие быстрых атак,
Уличаю голкипера в фальши, –
Виже все – и теперь не кричу как дурак:
Мол, на мыло судью или дальше...

Так прошу: не будите меня поутру,
Глубже чем на полметра не ройте, –
А не то я вторичную смертью помру –
Будто дважды погибший на фронт [3].

Н. Добронравов, известный автор текстов песен, которые он создает вместе с композитором А. Пахмутовой, в своих спортивных стихотворениях старается поддержать наших спортсменов, придать им сил и уверенности в победе. «Долгие годы я дружил со Львом Яшиным, Константином Бесковым. Я был очень горд, когда в Чечне открыли

памятник Льву Яшину и назвали улицу в его честь. И вот думаю: почему бы в Волгограде не вспомнить футболиста Александра Пономарева, который начинал играть в сталинградском «Тракторе»? Наша песня – об этих великих футболистах, которые не получали огромных денег, но играли мастерски и побеждали все эти «манчестеры». Это были одни из лучших людей советской эпохи» [2], – признался в одном из интервью Н. Добронравов. Хотя песня-гимн футболу «Это наша игра» была написана раньше, она была посвящена Чемпионату мира по футболу 2018.

Этот спорт сегодня фаворит,
Эти ритмы круче рок-н-ролла.
Вся планета нынче говорит
На прекрасном языке футбола.
Наша вера и любовь – футбол,
Наша песня до конца не спета!
Дружно скажем нашим: «Нужен гол!»
Всем болельщикам нужна победа!

Ах, футбол – золотая игра!
Все – трудяги, бойцы и таланты!
Вся команда у нас – мастера,
А вратарь – половина команды.
Ах, футбол – это наша игра!
Это наша игра, мастера!
Наша гордость и слава – футбол!
Все в атаку! Подача! Гол!

Все в атаку! И придет успех!
Всей командой на защиту встаньте!
Наше правило – один за всех!
Ну а все за одного в команде!
Только вместе сможем победить,
Труд и воля – это наша школа.
Мы не зря умеем говорить
На всемирном языке футбола! [4].

Начальная строка припева взята из ранее написанной Добронравовым песни «Ах, футбол».

Главные матчи не сыграны,
Лучшие пасы не выданы.
Ищем футбольные истины
В ритмах внезапных атак!

Ах, футбол – сердца звонкие струны!
Мы опять на восточной трибуне.
Все в атаку, друзья,
Эй, вратарь, не подведи!
Если нынче ничья,
То победа впереди! [5].

Е. Евтушенко, как «скандальный» поэт, использует ситуацию агона на стадионе фоном для споров со своими оппонентами («Нерон») [6, с. 561].

В заключение хочется отметить, что Чемпионат мира по футболу – это всегда чрезвычайно важное событие в спортивной и культурной жизни мира, а в 2018 году в России особенно. Оно не может не привести к существенным сдвигам в социальной жизни российского общества, к сплочению нашего многонационального общества, положительно влияющему на достижение высокого уровня его спортивных и культурных успехов. Отражение футбольных матчей и событий, связанных с футбольными соревнованиями показывает вовлеченность общества в данные события. Как в немецкой, так и в русской поэзии существует немало откликов на них. В статье отмечено сходство проблематики в футбольных стихотворениях в России и Германии. Что касается формы, то в Германии существует традиция создания футбольных сонетов. В русской поэзии эту традицию подхватил только О. Мандельштам, учившийся в Германии и знакомый с этой традицией. В России футбольная тематика нашла отражение в таких жанрах, как песня-гимн (Н. Добронравов) и баллада (В. Высоцкий, Е. Евтушенко).

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреюшкина Т.Н. Сонеты Л. Харига о футболе // Наука производству. – № 8 (76). – 2004. – С. 55-56.
2. Бурменко К. Это наша игра: Пахмутова и Добронравов презентовали новую песню // Российская газета. – №12. – 2012.
3. Высоцкий В. Вратарь // <https://poemata.ru/poets/vysotskiy-vladimir/ne-zamanish-menya-na-estradnyu-kontsert/> (дата обращения: 07.03.2019).
4. Добронравов Н. Это наша игра // [Электронный ресурс]. – URL: <https://pesniclub.com/text/> (дата обращения: 09.03.2019).
5. Добронравов Н. Ах, футбол // [Электронный ресурс]. – URL: <https://rustih.ru/nikolaj-dobronravov-ah-futbol/> (дата обращения 09.03.2019).
6. Евтушенко Е.А. Не умею прощаться: стихотворения, поэмы. – М.: Эксмо, 2013. – 768 с.
7. Мандельштам О. Камень / Изд. подг. Л.Я. Гинзбург и др. – Ленинград: Наука, 1990. – 398 с.
8. Русская поэзия. XX век: Антология. Изд. 2-ое, доп. и испр. / Под ред. В.А. Кострова. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2001. – 939 с.

9. Эрхардт Х. Футбол // [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.stihi.ru/2014/07/13/4427> (дата обращения: 20.01.2019).
10. Doppelpass und Abseitsfälle: Ein Fußballlesebuch / Hg. v. R. Moritz. – Stuttgart, 1995. – 127 S.
11. Greiffenberg C.R. von. Sämtliche Werke in 10 Bd./ Hg. v. M. Bircher und F. Kemp. – N.Y.: Millwood, 1983. – Bd. 3. – 165 S.
12. Gryphius A. Werke in einem Bd. – Berlin; Weimar: Aufbau, 1987. – 326 S.
13. Harig W. Das runde Ding an sich // Saarbrücker Zeitung. – 12.06.1982.
14. Harig W. Hundert Gedichte. Alexandrinische Sonette, Terzinnen, Couplets und andere Verse in strenger Form. München; Wien, 1988. – 115 S.
15. Jahrbuch der Lyrik 2004 / Hg. v. Ch. Buchwald. – München: Beck, 2003. – 134 S.
16. Rarisch K.M. Die Geigerzähler hören auf zu ticken: 99 Sonette. – Hamburg: Wohlleben Verlag, 1990. – 155 p.
17. Rilke R.M. Die Gedichte. – Frankfurt a.M.: Insel, 2003. – 1132 S.

REFLECTIONS OF THE FOOTBALL IN THE GERMAN AND RUSSIAN POETRY

T.N. Andreiushkina

The article deals with the influence on the German poetry of such a social action as football. The German Bundesteem, one of the leaders in Europe, plays a great role not only in the sportive but also in the cultural life of Germany. In connection of the actual Championship of football 2018 in Russia its necessary to follow the reception of football by the modern German poets, to mention the reflecting of the poetical traditions in the reception of the play as an art, which in particularly has something common with such a lyrical form as sonnet (strong regulars, the inside form). Football as a play was always reflected in the German art and poetry. In the 20-30th years about football have written O. von Horwarth and M. Kassel, F. Torberg and A. Polger and later J. Ringelnatz and H. Herburger, J. Gräber and H.-P. Kraus. In the article are quoted the examples of football-sonnets of K.M. Rarisch (1936-2016), L. Harig (1927-2018) and H. Erhardt (1909-1979). The texts of Karl M. Rarisch as a representative of the postmodern poetry, demonstrates intertextuality in the dialog with the celebrate poem *Ball* of R.M. Rilke. Ludwig Harig created chronics of the Championships in the 80th years, where he continued the tradition of the poetical chronics of the baroque poets (Andreas Gryphius, C.R. von Greiffenberg) and emphasized that football is becoming a sort of religion. Heinz Erhardt, the second comic poet of Germany after Karl Valentin, appreciates football-play as a mode of social life in miniature and regrets that here and there they «play with the head very seldom».

Keywords: *football, play, sonnet, intertextuality, Harig, Rarisch, Erhardt, Vysotski, Evtushenko, Dobronravov.*

ИССЛЕДОВАНИЕ О РОМЕНЕ РОЛЛАНЕ ПРОФЕССОРА И.М. ГРЕВСА В КОНТЕКСТЕ ДИАЛОГА КУЛЬТУР

О.Б. Вахромеева

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет»

Специалист по истории средневековой Франции и Италии профессор Иван Михайлович Гревс (1860-1941), помимо преподавания Средней истории в высших и средних учебных заведениях, внёс значительный вклад в теоретическое и практическое экскурсиеведение и историческое краеведение, а также, в совершенстве владея классическими и новыми языками, занимался переводами на русский язык произведений классической мировой литературы. В статье повествуется о переводах произведений французского писателя Ромена Роллана, которые были сделаны во второй половине 1910-х гг. для горьковского издательства «Всемирная литература». Кроме того, речь идёт о просветительской работе профессора, которой тот занимался в кругу своих учеников, участников семинарских занятий в женском и мужском университетах Санкт-Петербурга-Петрограда, читая свои переводы и делясь анализом прочитанного. В качестве основного вывода выступает тот факт, что мастер биографического жанра, историк И.М. Гревс, был крупным знатоком творчества французского писателя; кроме того, он как историк литературы был одним из первых в России, кто подверг анализу его роман-эпопею «Жан Кристоф», чем внёс несомненный вклад в литературоведение и способствовал укреплению связей между русской и французской культурами.

Ключевые слова: *Иван Михайлович Гревс, Ромен Роллан, биографический метод, Ассоциация Ромена Роллана.*

Профессор медиевистики Санкт-Петербургского–Петроградского–Ленинградского университета на протяжении полувека, крупный теоретик краеведческого движения 1910-30-х гг., Иван Михайлович Гревс (1860-1941) почти не известен как историк литературы, а вместе с тем его личный фонд в Санкт-Петербургском филиале Архива Российской Академии наук (№ 726) содержит ряд рукописей, характеризующих его как знатока отечественной и зарубежной литературы, которые постепенно вводятся в научный оборот (например, речь идёт об исследовании творчества «ярчайшего представителя русской дворянской культуры на Западе» писателя И.С. Тургенева [1, с. 6] или анализе личности и творческого пути «идеального француза» Ромена Роллана [6, с. 20]).

В изучении произведений Р. Роллана, в том числе в России, заинтересована международная организация «Ассоциация Ромена Роллана», созданная во Франции в городе Брев 25 лет назад. В наши дни её возглавляет хранительница наследия Р. Роллана на его родине в Кламси Мартина Льежуа. Таким образом, актуальность статьи связана с возрождением имени профессора И.М. Гревса, как знатока Р. Роллана в

России, что востребовано в современной французской печати [8, с. 28-29] и, безусловно, будет способствовать укреплению российско-французских культурных связей.

Цель настоящей публикации заключается в выяснении вклада профессора И.М. Гревса в переводы произведений Р. Роллана на русский язык (в виду несостоявшейся первой публикации его собрания сочинений на русском) и созданием биографического очерка о французском писателе в начале прошлого столетия, что способствовало сближению русской и французской культур. Цели соответствуют несколько задач: во-первых, понимание биографического метода профессора И.М. Гревса; во-вторых, создание ещё одного культурного «мостика» между Россией и Францией в виде деятельности научных семинаров в дореволюционных высших учебных заведениях по изучению творчества французского писателя; в-третьих, анализ переводческой деятельности произведений Р. Роллана историком литературы.

В качестве основных результатов исследования выступает крепнущее из года в год интеллектуальное общение между членами «Association Romain Rolland» и публикации материалов на русском, французском и английском языках в периодическом органе ассоциации «Исследования Ромена Роллана» («Études Romain Rolland») в Сорбонне.

В виде основных выводов статьи выступают следующие: профессор И.М. Гревс, будучи крупным мастером биографики и знатоком творчества великого французского писателя Ромена Роллана, своей переводческой деятельностью, аналитико-исследовательскими материалами, преподавательской работой в семинаре по Роллану на Высших женских (Бестужевских) курсах и С.-Петербургском университете способствовал налаживанию диалога между Россией и Францией на протяжении нескольких десятилетий начала XX в. Историк литературы был первым, кто не использовал критического метода в анализе, например, романа-эпопеи «Жан Кристоф» Р. Роллана, потому что сумел выйти за рамки исторического или литературоведческого метода исследования, подчинив всё истолкованию души великого француза.

В основе биографического метода профессора И.М. Гревса лежало самобытное понимание науки истории. О нём он писал в своих воспоминаниях: «Для меня история есть биография человечества, а человечество есть постепенно создающаяся великая личность, громадное дерево, растущее из многих корней, сходящееся в громадный ствол, но и дальше распадающийся на множество ветвей, воплощающий единство в многообразии, конца которому мы не знаем и только отчасти можем предугадать <...>» [7, с. 4]. Другой особенностью исследователя являлась тяга к мемуарным и автобиографическим источникам, которые питали его внутреннюю жажду познания и давали активную работу интеллекту в каждый период его жизни. «Желание познать “другого” проходит красной

нитью через всё творчество историка», – пишет исследователь К.В. Герш [5, с. 152-153].

К биографическому эссе И.М. Гревс прибегал для создания жизнеописаний и характеристик выдающихся деятелей в истории и современности (Данте Алигьери, Ф. Ассизского, Д. Компаньи, Г. Буассье, В.Г. Васильевского, Ф.Ф. Ольденбурга, А.С. Лаппо-Данилевского, А.Ф. Кони, В.С. Соловьева, А.П. Чехова и др.), понимая личности как источник познания человеческой культуры. Детально очерченная биография героя всегда писалась на основе анализа его творчества (или государственной деятельности), а через интересный фактический материал автор умел угадывать черты времени.

И.М. Гревс читал лекции и вёл практические (семинарские) занятия в нескольких высших и средних учебных заведениях северной столицы. В 1910-е годы вокруг профессора сформировался кружок «ролланолюбов». В его состав входили бывшие и действительные студенты С.-Петербургского университета и слушательницы Высших женских (Бестужевских) курсов. Участники профессорских семинариев по Данте Алигьери, бл. Августину, Г. Турскому, Ю. Экланскому, Ф. Ассизскому, Д. Компаньи и Фюстель де Куланжу также часто приходили послушать как Padre (так почтительно называли Ивана Михайловича его ученики – *О.В.*) читает и анализирует новое произведение французского писателя. Эту же традицию перенимали и сами ученики. Профессор Бестужевских курсов, первая женщине в мире, окончившая парижскую Школу архивистов и защитившая в Советской России диссертацию на степень доктора исторических наук, талантливый медиевист и палеограф О.А. Добиаш-Рождественская, приглашая раз в месяц «на домашний чай со сладостями» курсисток, читала им отрывки из Романа Роллана на французском языке.

Испытывая отрезанность от мировой культуры и французской, в частности, в годы Первой мировой войны, И.М. Гревс обратился к переводам произведений Р. Роллана для души: будучи идеалистом, он хотел познакомить как можно большее число соотечественников с творчеством и личностью великого француза. Но так продолжалось лишь до прихода советской власти.

В 1917 г. профессор был привлечён в качестве профессионального переводчика произведений Р. Роллана в связи с проектом Максима Горького под названием «Всемирная литература». Но из-за нехватки средств классические произведения всемирно известных писателей не были изданы на русском языке, хотя работа по переводам была проделана колоссальная. В течение двух лет И.М. Гревс перевёл ряд роллановских сочинений (несколько исторических драм и биографий великих личностей, пять томов романа-эпопеи «Жан Кристоф»). В 1919 г. все рукописи были направлены им в издательство, после чего след их был утерян. В персональном фонде историка № 726 сохранился только один источник –

неоконченный черновик рукописи к введению общего труда о Роллане, который был опубликован с комментариями в 2017 г. автором статьи [6, с. 24-150].

Исследование И.М. Гревса было призвано раскрыть «личность и дело» французского писателя, познакомить нового читателя с наследием «гения латинской культуры» [8, с. 30]. Оригинальным было и подстрочное название текста – «Опыт истолкования души» (таким образом учёный называл свои биографические этюды лишь дважды: в 1917 г. о Р. Роллане и в 1920 г. об историке и палеографе А.С. Лаппо-Данилевском).

Писал Иван Михайлович легко; делал переводы сочинений Р. Роллана и сразу же приступал к обобщениям во вступительном очерке. Впервые в своём творчестве И.М. Гревс предпринял попытку историко-литературного анализа значительного пласта произведений зарубежного писателя. Примечательно, что он не использовал критического подхода. Историк преследовал определённую цель – говорить «о вечных ценностях, спасая их от забвения в моменты исторических бурь». Например, он писал, что «при чтении «Жана-Кристофа» душу поддерживает целительный источник крепости, какая была необходима, чтобы побороть кризис, сгибавший всё существо. Протягивалась сильная рука помощи, виделся блеск пронизательных глаз, чуялось верное и чистое сердце. Благодородное и богатое творчество, пронизанное, скажу сейчас же, трагическим оптимизмом, раскрывало явление редкой глубины и неповторимого своеобразия в литературе любимой отрасли “латинской” расы» [3, с. 23].

Анализу переводов предшествовало пространное вступление, в котором автор объяснял цель своего обращения к теме. После него шла биография французского писателя, в которую и вплетался разбор его произведений. В общих чертах И.М. Гревс обрисовал канву жизни Ромена Роллана в виде вопросов и ответов, чаще всего появлявшихся на страницах сочинений французского писателя. «Детство – в сердце страны (старокельтская стихия, переработанная веками); чувство природы, народа; музыка (влияние матери). Отличное образование – классическое (связь с Римом); историческое и литературное. Ранняя принципиальность и религиозность. Знакомство с другими странами и народами (Италия, Германия, Англия, Россия – Толстой и Достоевский). Огромная работа над собой и над окружающими. Великий плод – «Jean Christophe»; роман – поэма – драма о человеке и человечестве; главный герой гениальный музыкант: гения миссия и роль музыки» [4, с. 6-7].

Профессор осуществлял разбор литературных, историко-литературоведческих и музыкальных произведений Роллана не в хронологической последовательности создания их автором и даже не в полном объёме, а лишь по мере их значения для раскрытия личности писателя. Произведения французского классика служили для Гревса сигнальной формой того, что разворачивалось в душе Роллана. Апогеем

духовного совершенствования писателя историк назвал роман «Жан Кристоф», который анализировался им особо тщательно. Эта попытка была первой в отечественном литературоведении 1910-х гг., но грандиозная по замыслу работа не была завершена и опубликована, поэтому долгое время оставалась неизвестной широкому кругу историков литературы.

И.М. Гревс ставил перед собой грандиозную цель – открыть «мир» Романа Роллана целокупно русскому читателю, даже больше – «славянской культуре». Достигал он её, давая оценку его творчества и орудия (художественного слова) в произведениях Роллана [2, с. 16]. Это был довольно новый приём для литературной критики 1910-х гг. Подобный дидактический подход позволил развернуться аналитическому уму исследователя. Часто, обосновывая заявленный метод, И.М. Гревс полемизировал с другими критиками (М.А. Алдановым, Ю.И. Михайловым, Н. Костычевым, А.Я. Левинсоном и др.), аргументированно доказывая свою позицию по разнообразным роллановским сюжетам.

Учёный гармонично осуществлял главную мысль своего повествования – выразительно разворачивал историю души своего современника. Стиль, к которому прибегал исследователь, – вопрошание; он задавал довольно много вопросов, затем отвечал на них, демонстрируя полноту и достоверность своих компетенций, вместе с тем давал оценку разнообразным фактам. Всё это выглядит как диалог с предполагаемым читателем.

Произведения Романа Роллана для И.М. Гревса – это память человека в рамках проявления прошлого, а сам автор – уникальная личность, «великий француз», один из тех, о которых можно сказать, «основа нации и её культурный феномен». Дух Роллана его «латинской расы», искавший выражения через музыку, историю, литературу – полёт мысли – самовыражение – проповедь (воспитание), адресованные читателю, современнику – ретрансляция через литературных героев собственных нравственных ценностей, – всё это нашло отражением в исследовании И.М. Гревса о Романа Роллане.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вахромеева О.Б. И.С. Тургенев глазами Ивана Михайловича Гревса / О.Б. Вахромеева. СПб.: Лема, 2014 – 128 с.
2. Вахромеева О.Б. Мир глазами двух великих идеалистов, «близких людей и добрых гениев» – Романа Роллана и Ивана Михайловича Гревса / О.Б. Вахромеева / И.М. Гревс. Личность и дело Романа Роллана. Опыт истолкования души / Сост., автор предисловия, вступительной статьи и комментариев к источнику О.Б. Вахромеева. СПб.: Арт-Экспресс, 2017. – С.15-23.

3. Вахромеева О.Б. Общение с Роменом Ролланом / О.Б. Вахромеева // Мир экскурсий. – 2013. – №4. – С.22-23.
4. Вахромеева О.Б. От составителя / О.Б. Вахромеева / И.М. Гревс. Личность и дело Ромена Роллана. Опыт истолкования души / Сост., автор предисловия, вступительной статьи и комментариев к источнику О.Б. Вахромеева. СПб.: Арт-Экспресс, 2017. – С.5-14.
5. Герш К.В. Историк-медиевист Иван Михайлович Гревс среди «других» / К.В. Герш / И.М. Гревс. Личность и дело Ромена Роллана. Опыт истолкования души / Сост., автор предисловия, вступительной статьи и комментариев к источнику О.Б. Вахромеева. СПб.: Арт-Экспресс, 2017. – С.151-183.
6. Гревс И.М. Личность и дело Ромена Роллана. Опыт истолкования души / Сост., автор предисловия, вступительной статьи и комментариев к источнику О.Б. Вахромеева. СПб.: Арт-Экспресс, 2017. – 188 с.
7. Человек с открытым сердцем. Автобиографическое и эпистолярное наследие Ивана Михайловича Гревса (1860-1941) / Автор-сост. О.Б. Вахромеева. СПб.: НИХИ СПбГУ, 2004. – 372 с.
8. Vakhromeeva O. Le monde vu par deux grands idéalistes «des génies pleins de bonté et proches des hommes» – Romain Rolland et Ivan Mikhaïlovitch Greaves / O. Vakhromeeva // Études Romain Rolland. 2018. – № 41. – P. 28-33.

PROFESSOR I.M. GREAVES' RESEARCH ON ROMAIN ROLLAND IN THE CONTEXT OF THE DIALOGUE OF CULTURES

O.B. Vakhromeeva

Professor Ivan Mikhaylovitch Greaves (1860-1941), a specialist in the history of medieval France and Italy, in addition to teaching Middle History in higher and secondary educational institutions, made a significant contribution to theoretical and practical excursion studies and historical local history, as well as fluently classical and new languages, was engaged in translations into Russian of works of classical world literature. The article is about translations of works by the French writer Romain Rolland, which were made in the second half of the 1910s. for Gor'ky publishing house «World Literature». In addition, we are talking about the educational work of the professor, whom he worked with in the circle of his students, participants in seminars at women's and men's universities in St. Petersburg-Petrograd, reading his translations and sharing his reading analysis. The main conclusion is the fact that the master of the biographical genre, the historian I.M. Greaves, was a great connoisseur of the works of the French writer; In addition, as a literary historian, he was one of the first in Russia to analyze his epic novel «Jean-Christophe», which made an undoubted contribution to literary criticism and contributed to strengthening of relations between Russian and French cultures.

Key words: *Ivan Mikhaylovitch Greaves, Romain Rolland, biographical method, Association Romain Rolland.*

НА ПОРОГЕ МОДЕРНИЗМА. ТЕМА «ДРУГОЙ РЕАЛЬНОСТИ» В НЕМЕЦКОЙ ЭСТЕТИКЕ XVIII ВЕКА

А.И. Жеребин

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

Проблема «инаковости» рассматривается в статье на двух взаимосвязанных уровнях. На макроуровне стадияльной эволюции художественной культуры амбивалентное отношение инаковости (сознание чуждости, стимулирующее его преодоление) определяет взаимосвязь традиционалистского и индивидуально-творческого художественного сознания, эпохи риторического слова и макроэпохи модерна. На микроуровне немецкоязычной литературы XVIII в. в качестве «другого» выступает региональная литература Швейцарии с ее особым отношением к литературному языку «саксонских канцелярий» и его смысловому горизонту. Задача предпринятой в статье актуализации литературного спора между Цюрихом и Лейпцигом заключается в том, чтобы выявить принципиальное значение этого эпизода в процессе становления современной эстетики.

Ключевые слова: *историческая поэтика, эстетическая теория, инаковость, тип художественного сознания, герменевтика, стадияльность, канон, модернизм, деконструкция, истина воображения.*

В историко-литературный дискурс понятие «инаковость» (Alteritas) было введено Г.Р. Яуссом для описания ментального разрыва, затрудняющего понимание и исследование средневековой литературы [16]. Ясное сознание ее инаковости является, по Яуссу, необходимой предпосылкой для выявления тех признаков средневековой поэтики, которые поддаются интерпретации как элементы «своего» в «чужом» и, обеспечивая современному сознанию возможность преемственного «подключения» к глубинным пластам культурной традиции, позволяют интегрировать прошлое в открытое единство культурно-исторического процесса в соответствии с герменевтическим принципом «слияния горизонтов» [14, S. 281].

Амбивалентное отношение «инаковости», в рамках которого граница между «своей» и «чужой» эпохой одновременно демаркируется и преодолевается в «большом времени» культуры (Бахтин), характеризует и стадияльную модель развития мировой литературы в целом, восходящую, как известно, к проекту исторической поэтики в трудах акад. А.Н. Веселовского. Если Веселовский выделял в истории поэтики две большие стадии – эпоху синкретизма и эпоху личного творчества, то позднее возобладала нарративная схема из трех частей, трех типов художественного сознания – архаического, риторического и

индивидуально-творческого. Последний, индивидуально-творческий тип художественного сознания зарождается, как принято сегодня думать, в середине XVIII столетия и характеризуется тем, что центром литературного процесса становится не произведение, подчиненное заданному канону, а его создатель [1; 2].

В немецком литературоведении, где историческая поэтика как самостоятельная дисциплина не сформировалась, эту последнюю, продолжающуюся до сегодняшнего дня, стадию в развитии художественного сознания именуют «эстетическим модернизмом». То, что в России называют «стадией индивидуального творчества», в Германии изучается под названием «макросистема модернизма» [6]. Примечательно, что когда на рубеже XX века в немецкой литературе утверждается термин «die Moderne», его содержание определяется не только через противопоставление реализму, но и через противопоставление античности, стадии риторического слова. Так, изобретатель слова «модернизм» Евгений Вольф в 1890 году писал: «Наш призыв к борьбе против античности не первый; мы лишь возрождаем принципы романтизма» [24, S. 43]. Античностью названа здесь эпоха риторического слова, «двадцать шесть веков европейской литературы от Гомера до Гете» [12, S. 88], и вся эта «античность» включена, хотя и под знаком отрицания, в синхронию; то, что происходило тысячу лет назад, мыслится как не менее актуальное, чем то, что происходило вчера.

Фридрих Шлегель, опираясь на Канта, называет в 1798 году современную поэзию «трансцендентальной» [22, S. 204]. В «Критике чистого разума» слово «трансцендентальный» относится к познанию. Трансцендентальное познание включает в рефлексию о познаваемом предмете субъекта и способ этой рефлексии, те априорные формы мышления, которые организуют чувственный опыт и определяют результаты познания.

О том, что означало это для современников, лучше всего свидетельствует отчаяние Генриха фон Клейста. Ему кажется, что Кант замкнул человеческую мысль в области субъективных видений: «Если бы все люди вместо глаз имели зеленые стекла, то им казалось бы, что все предметы окрашены в зеленый цвет [...]. То же относится и к разуму. Мы никогда не сможем узнать, что есть истина. Погибла моя единственная и самая высокая цель!» [5, с. 84]. Но вот другое, противоположное по смыслу высказывание, принадлежащее поэту-неоромантику, поэту эпохи символизма Гуго фон Гофмансталу: «Предметы жизни тенями парят вокруг нас до тех пор, пока не выпьют нашу кровь: только тогда они обретают живые тела» [16, S. 352]. Если Клейст оплакивает истинный мир как непостижимую действительность, то Гофманстала он мучает и влечет как нереализованная возможность, которую реализовать призвано именно субъективное сознание. По Гофмансталу, субъективный образ не искажает

истину, которая, якобы, существует где-то вовне, а впервые эту истину воплощает; образ, после того, как он создан, обладает онтологической реальностью, которая выше, реальнее, чем чувственно-материальный мир теней.

Ни Гофмансталь, ни символизм в целом не говорят здесь ничего нового по сравнению с романтиками Йены. Когда Шлегель, переключая философию Канта в область эстетической мысли, призывает к созданию трансцендентальной поэзии, это означает, что изображаемая действительность не существует для него как нечто готовое и завершенное, сложившееся до того, как художник начинает ее воспринимать и изображать. Творчество перестает быть подражанием природе и классическим образцам, успешно воплотившим этот принцип в прошлом. Современной объявляется та поэзия, в которой предмет изображения формируется творческим актом; творение эксплицирует образ творца, включает в себя авторепрезентацию субъекта, который, по выражению Новалиса, «полагает себя внутри произведения в качестве его причины» [21, S. 282]. Такова главная отличительная черта современной поэзии.

Но в отличие от Канта и всей рационалистической традиции, которую он завершает, личность творца не отождествляется у модернистов с отвлеченным и универсальным разумом. Уже в эпоху сентиментализма субъективность как конструктивный принцип современной эстетики осложняется иррационалистическими категориями души, сердца и «сердечного воображения», а также всего того, что романтики подразумевали под «ночной стороной души». В результате изображаемая действительность совпадает с пространством внутреннего опыта художника. Действительность обретает смысл, а тем самым и реальное существование, поскольку становится текстом, сотканным из грез поэта, из его перцепций, эмоций, мыслей, фантазий.

То же относится и к поэтической традиции. Для модерниста культурного прошлого не существует: оно или фикция, бесплотная тень на страницах академических учебников, или присутствует на одном с нами временном уровне, как материал творческой деконструкции. Смысл текстов не доходит к нам из прошлого, а конструируется нами в свете сегодняшнего дня из потемневших фрагментов обесмысленной формы. Ярким выражением такого подхода к литературному процессу являются слова Мандельштама: «Вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему. Мы свободны от груза воспоминаний. Зато сколько редкостных предчувствий: Пушкин, Овидий, Гомер» [7, с. 169].

Одним из таких предчувствий представляется мне и эстетическая теория, разработанная в середине XVIII века швейцарскими критиками Бодмером и Брейтингером [24, S. 126].

Ожесточенная полемика швейцарцев с Готшедом, тогда авторитетнейшим теоретиком классицизма, раскалывает немецкую «республику ученых» на две враждующие партии, которые прочно ассоциируются в сознании современников с культурными центрами, где учат мэтры – Лейпцигом и Цюрихом. Яблоком раздора явилась, как известно, поэма Мильтона «Потерянный рай» и в связи с ней вопрос о границах предмета изображения и о границах художественной правды.

Рационалистический Лейпциг – резиденция Готшеда и его школы, – толкует аристотелевский принцип подражания природе как изображение мира чувственно-материального, зримого при свете разума и разуму подвластного. Сентиментально-религиозный Цюрих настаивает на включении в сферу поэзии вещей невидимых, сверхъестественных, образующих эстетическую категорию «чудесного».

Согласно Брейтингеру, к области незримых предметов поэзии относятся «Бог, ангелы, души людей; их мысли, мнения, склонности, добродетели, мотивы их поступков» [11, S. 123]. Как видно из этого перечисления, слово «душа» швейцарский критик употребляет в буквальном, христианском значении; это не материалистическая метафора человеческой психики, взятой в ее обусловленности внешним миром, а метафизическое ядро духовной личности, обеспечивающее ее связь с макрокосмом. Ламетри, Дидро, Энциклопедия еще впереди, но швейцарцы уже знают эмпирическую философию Джона Локка, аристократический либертинаж, рационалистический скептицизм Вольтера, рассудочное богословие Кристиана Вольфа. Спор идет не о тонкостях поэтического искусства в рамках классической эстетики. Присутствует тот идейный фон, на котором пиетистическая религиозность «швейцарцев» может рассматриваться как полемическая реакция, предвосхищающая реакцию романтиков на Просвещение, реакцию символистов на натурализм.

Целесообразность обращения к сверхъестественному «швейцарцы» доказывают психологически, с опорой на классическое и просветительское требование возвышать и очищать душу читателя, но, в сущности, не иначе, чем аргументируют через два столетия теоретики «формальной школы», выдвигая принцип «остранения», «смещения», семантического сдвига. Авангардистская «сдвигология» берет начало в XVIII веке. Для того, чтобы вернее трогать сердца, – утверждают Бодмер и Брейтингер, – поэтические образы должны обладать новизной, а высшая степень нового есть чудесное и, на первый взгляд, абсурдное, то, что способно наилучшим способом вывести вещи из автоматизма восприятия. В сущности, это явление того же порядка, что и шокирующая эстетика отвратительного в модернистской поэзии от Бодлера до Готфрида Бенна, «запретные темы» в натуралистическом романе и драматургии, подчеркнутая изысканность мотивов и графической формы в поэзии символизма, деформация языка и образов у авангардистов. Искусство уже здесь становится феноменом

«второго отчуждения» [9, S. 97], выступает как спасительное остранение чуждого мира, благодаря которому преодолевается разрыв земного и небесного.

«Чудесное», утверждают «швейцарцы», обладает не меньшей степенью правдоподобия, чем обыкновенное, фантазия художника – это «глаза души», способные прозревать истину «возможных миров», которые в соответствии с Лейбницем не следует считать чем-то менее реальным по сравнению с действительностью уже воплощенной и зримой. У «швейцарцев» высоко развито «чувство возможного»: действительность «лучшего из возможных миров» не кажется им столь незыблемой, какой она стала под пером догматика Вольфа (ср.: [19]). Она таит в себе возможность преображения, и магической силой эту возможность актуализировать обладает поэт, который мыслится у «швейцарцев» по Шефтсбери как богоравный «second maker», «a just Prometheus, under Jove» [8, с. 365].

Различая два пути познания, логическое и интуитивное, философское и художественное, швейцарцы приходят к выводу о существовании двух истин – «истины рассудка» и «истины воображения»: рядом с «das Wahre des Verstandes» впервые на равных правах постулируется «das Wahre der Einbildung». Но вопрос об их соотношении и иерархии у швейцарцев сильно запутан. С одной стороны, они остаются на твердой почве просветительского рационализма, доказывая, что правда поэта остается правдой лишь до тех пор, пока она не вступает в противоречие с разумом, пока она может быть верифицирована философом. Воображение представляется им инструментом не вполне надежным, поскольку оно склонно соскальзывать в область предрассудков, пустого и опасного фантазерства.

С другой стороны, в швейцарской «Поэтике» можно прочесть, что «чудесные образы», «пророчества» и «сновидения» поэта оправданы его «поэтическим аффектом», т.е. гарантией истины служит само вдохновение, которое ценится очень высоко. «Поэт, – говорит Брейтингер, – есть не кто иной, как человек обезумевший, который выходит из себя и должен идти туда, куда влечет его безумие» [11, S. 336].

Топос богоизбранного «poeta vates» восходит, конечно, к античной традиции [12, S. 467-468], но вместе с тем, он означает разрыв с ученой поэзией века Просвещения, предвосхищая не только образ романтического поэта-пророка, но и формулированную в 1871 году Артюром Рембо теорию «ясновидения», обусловленного мучительным «deréglement всех чувств» [22, S. 156]. Так же и для швейцарцев ценность «священного безумия» заключается в том, что оно выводит за грань действительности в ту область последней, божественной истины, к которой холодная мысль философа пробивается лишь с большим трудом и под постоянной угрозой

погрязнуть в заблуждениях. Первые выводы отсюда делает Новалис: «Сердце поэта понимает природу лучше, чем голова ученого» [21, S. 460].

Здесь явственно намечается принципиальное противоречие двух истин и двух миров, обострившееся на более поздних этапах культуры модернизма, – в предромантической философии «чувства и веры», в эпоху романтизма, но особенно на рубеже XIX-XX веков. Когда кризис метафизической философии дополняется кризисом веры в науку, чувственно-материальная действительность окончательно дезавуируется как иллюзорная конструкция рационалистического сознания. Поэзия остается в этих условиях единственной смыслополагающей инстанцией современной культуры. Утверждается вера в то, что смысл мира лежит по ту сторону эмпирической действительности и открывается только творческому воображению поэта-теурга, который постигает истину ценой саморазрушительного безумия и нисхождения в дионисийский хаос.

История эстетического модернизма разворачивается как история эмансипации истины воображения, открытой в середине XVIII века. Когда в «Рождении трагедии» (1871) Ницше объявляет искусство «единственной метафизической деятельностью, которая еще возможна в современном мире» [20, S. 20], он делает последний вывод из швейцарской теории двух истин. Уже Бодмеру миф дороже истории, поэзия дороже Аристотеля, индивидуальный талант важнее правил. В отличие от догматика Готшеда, окружившего себя верными посредственностями, Бодмер делает ставку не на абстрактный принцип, а на поэтическую личность. Гете называет Бодмера «повивальной бабкой гения» [15, S. 481], и хотя молодой Клопшток не имел ни причин, ни особой склонности видеть в Бодмере своего главного учителя, именно появление в 1748 году первых песней «Мессиады» предрешило победу цюрихской эстетики как эстетики будущего.

Почему борьба за эмансипацию воображения началась именно в Швейцарии, в Цюрихе? Остроумное замечание на эту тему сделал в 1911 году австрийский писатель Франц Блей: «Немцы говорили, как писали, швейцарцы писали, как говорили. Пользуясь *Nochdeutsch*, они переводили со швейцарского диалекта» [10, S. 72].

Это замечание заслуживает интерпретации. Из него следует, что причиной обращения швейцарских критиков к «новому» и «чудесному» явились особенности языкового и литературного развития немецкой Швейцарии, ее оторванность от общегерманской языковой нормы. Ученые сочинения писались на латыни или на французском; известно, что и целый ряд фрагментов «Критической поэтики» Брейтингера был написан им сначала по-французски, а затем переведен на немецкий. Что же касается литературы художественной, то, как мы знаем, в Швейцарии преобладала литература городская, бюргерская, нравоописательная литература

бытового реализма, и она создавалась на местном диалекте [13]; в этом смысле швейцарцы «писали, как говорили».

Немецкий литературный язык, язык саксонских канцелярий, для Лейпцига родной, был в Швейцарии настолько новым и необычным, что писать на нем о том, что происходило в действительности, должно было казаться чем-то противоестественным. Это был язык, предназначенный для изображения другого, незримого телесными очами мира, – странный, чужой язык для описания предметов чудесных и странных, требовавших иного, более вольного толкования теории мимесиса.

Язык немецкой поэзии впервые получает у швейцарцев статус автономного дискурса, противопоставленного языку бытового общения, политики, науки, философии и даже религии. Если последние стремятся к идеалу логической ясности, доказательности и общедоступности, то у швейцарцев поэзия рассматривается как эзотерический язык для посвященных и как инструмент посвящения в другую реальность. В дальнейшем эта антитеза приобретает все большую резкость и, не побежденная эпохой реализма, играет решающую роль в становлении поэзии XX века. «Нет прямого пути ни от поэзии к жизни, ни от жизни к поэзии – утверждает в 1896 году ученик французских символистов Гофмансталь. – Слово как носитель жизненного содержания и слово как его призрачный двойник, появляющийся в стихах, стремятся в разные стороны и отчужденно проплывают одно мимо другого, как пустое и полное ведра в срубе колодца» [3, с. 502].

В качестве автономной системы социальной коммуникации поэзия приобретает новую культурную функцию. Противопоставляя истине рассудка истину воображения, она подрывает веру в эмпирическую действительность и выдвигается в авангард культуры, чтобы заместить собою исчерпавший свое значение и все более сомнительный религиозный дискурс [18, S. 624-630]. Первый шаг по этому пути был сделан «швейцарцами». Предпринятый ими опыт расширения сектора эстетической свободы явился началом модернистской «революции духа».

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П. А., Михайлов А В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994. – С. 3 – 125.
2. Бройтман С. Н. Историческая поэтика. – М.: РГГУ, 2001. – 320 с.
3. Гофмансталь Г. фон. Избранное. – М.: Искусство, 1995. – 846 с.
4. Жирмунский В.М. Генрих фон Клейст // Жирмунский В.М. Из истории западноевропейских литератур. – Л.: Наука, 1981. – С. 81-91.
5. Кемпер Д. Изучение модернизма как метод литературоведения // Диалектика модернизма. Сборник статей / Под ред. А.И. Жеребина. СПб.: Мир, 2006. – С. 8-15.

6. Мандельштам О. Слово и культура // Соч.: В 2 т./ Сост. и подг. текста С. Аверинцев и П. Нерлер. М.: Художественная литература, 1990. Т. II. – 463 с.
7. Шефтсбери. Эстетические опыты / Сост., перевод, комментарии Ал.В. Михайлова. – М.: Искусство, 1975. – 543 с.
8. Adorno Th. W. Noten zur Literatur II. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1970.
9. Blei F. Das Rococo. Variationen über das Thema. München; Leipzig: BOD - Books on Demand, 1917. – 320 S.
10. Breitinger J.J. Critische Dichtkunst. Zürich: Orell und Comp. – 250 S.
11. Curtius E.R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. 6. Aufl. Bern; München: Francke, 1948. – 608 S.
12. Ermatinger E. Dichtung und Geistesleben der deutschen Schweiz. München: C.Ch. Beck, 1933. – 787 S.
13. Gadamer H.G. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen: J.C.B. Mohr, 1972. – 553 S.
14. Goethe J. W. Berliner Ausgabe. Autobiographische Schriften, Bd. IV. Berlin: Aufbau-Verlag, 1973. – 486 S.
15. Hofmannsthal H.v. Aufzeichnungen aus dem Nachlass // Gesammelte Werke, 10 Bde: Reden und Aufsätze III (1925-1929). Frankfurt a. M.: Fischer, 1980. – 662 S.
16. Jauß H.R. Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. München: Fink, 1977. – 450 S.
17. Luhmann N. Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst // Stil / Hg. Gumbrecht H.U., Pfeiffer K.L. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986. – S. 620-672.
18. Luserke M. Wirklichkeit und Möglichkeit. Modaltheoretische Untersuchungen zum Werk Robert Musils. Frankfurt/M.: Peter Lang, 1987. – 320 S.
19. Nietzsche F. Die Geburt der Tragödie // Werke in 3 Bdn. / Hg. v. K. Schlechta. München. Hanser, 1954. Bd.1. – 130 S.
20. Novalis. Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. 4 Bde. / Hg. v. P. Kluckhohn, R. Samuel. Stuttgart: Kohlhammer, 1965. Bd. II: Philosophisches Werk. – 783 S.
21. Rimbaud A. Gedichte. Französisch und deutsch / Hg. v. K. Barck. Leipzig: Reclam, 199.1 – 242 S.
22. Schlegel F. Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Bd. I-IV. / Hg. v. E. Behler unter Mitwirkung v. J.-J. Anstett u. H. Eichner. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh, 1967. Bd. II: Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801). – 450 S.
23. Vietta S. Literarische Phantasie: Theorie und Geschichte. Barock und Aufklärung. Stuttgart: Metzler, 1986 – 339 S.
24. Wolff E. Die jüngste deutsche Literaturströmung und das Prinzip der Moderne (1888) // Die literarische Moderne: Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende / Hrsg. v. W. Wunberg. 2. Aufl. Freiburg bei Breisgau: Rombach, 1998. – S. 35-47.

ON THE BRINK OF MODERNISM. THEME OF «ANOTHER REALITY» IN XVIIIth CENTURY GERMAN LITERATURE

A.I. Zherebin

The problem of «alteritas» is considered in the article at two interrelated levels. At the macro-level of the stage-by-stage evolution of artistic culture, the ambivalent relationship of otherness (awareness of otherness stimulating its overcoming) determines the interrelation of the traditionalist and individual creative artistic consciousness, the

era of rhetorical word and the macro epoch of modern. At the micro level of German literature of the XVIII century, the «other» is represented by the regional literature of Switzerland with its special attitude to the literary language and its semantic horizon. The task of updating the literary dispute between Zurich and Leipzig in the article is to reveal the fundamental importance of this episode in the process of the modern aesthetics formation.

Keywords: *alteritas, historical poetics, aesthetic theory, otherness, type of artistic consciousness, hermeneutics, stadial, canon, modernism, deconstruction, truth of imagination.*

УДК 821.111

ОППОЗИЦИЯ «СВОЙ – ЧУЖОЙ»: РАСШИРЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОНТЕКСТА АНГЛИЙСКИХ РОМАНОВ

Н.В. Исагулов
University of Portsmouth

На примере двух английских романов начала XX века (Э.М. Форстер, «Куда боятся ступить ангелы»; С. Моэм, «Луна и грош») рассматривается авторский инструментарий расширения художественного контекста произведений в ключе оппозиции «свой – чужой». Проанализированы такие оппозиции, как национальное – инонациональное, своё – чужое, обывательское – гениальное, литературное – нелитературное, современное – былое, приемлемое – неприемлемое, аполлоническое – дионисийское.

Ключевые слова: *дихотомия, оппозиция, национальное, инонациональное, художественная система, художественный контекст, художественное пространство, художественный пласт, английский роман.*

Актуальность темы данной статьи обусловлена отсутствием системных сопоставительных исследований ряда концептуальных оппозиций в романах Эдварда Моргана Форстера «Куда боятся ступить ангелы» («Where Angels Fear to Tread», 1905) и Уильяма Сомерсета Моэма «Луна и грош» («The Moon and Sixpence», 1919). Цель настоящего исследования – проанализировать особенности функционирования в художественном мире романов оппозиции «свой – чужой» и, как следствие, расширение контекстуальных полей этих романов. Задачи исследования: выявить особенности вовлечения национального и инонационального в контексте дихотомии «свой – не-свой» в её предельном оппозиционном значении «свой – чужой».

При детальном рассмотрении романов становится очевидным, как в простых, казалось бы, сюжетах раскрываются не только конфликты национальных менталитетов, восприятия жизни и реальности, но

сталкивается безграничное множество миров – это конфликты между искусством и жизнью, гениальностью и филистерством, экстатическим дионисийским началом и созидательным гармоничным началом [2, с. 92-93; 4; 6; 7; 8].

Это позволяет нам говорить о следующих конфликтах на основе оппозиции «свой – чужой»: английское – романское (итальянское и французское); обывательское, филистерское – гениальное; литературное – музыкально-драматическое и изобразительное; современное – историческое (античное, доисторическое); национальное – инациональное; то, что воспринимается толерантно – и то, что вызывает протест и неприятие; наконец, оппозиция аполлонического и дионисийского.

Конфликт современного и исторического заложен уже в названиях романов. Так, Форстер прямо отсылает читателя к творчеству Александра Поупа (XVIII век), а Моэм – к жизни и творчеству Поля Гогена (к. XIX – н. XX веков).

Если говорить о противопоставлении английского (холод) и романского (теплота), то Э.М. Форстер предпринимает попытку исследовать английский характер, сравнивая Англию и Италию, Север и Юг [10]. В центре внимания романа остаётся Италия – страна, в представлении Форстера, насквозь пронизанная искусством, в то время как Англия превращается в нечто фоновое, базовое, архетипическое [11; 2, с. 91]. Пытаясь создать целостный образ Италии как страны живописи и музыки, автор, как нам кажется, в описаниях итальянских пейзажей и некоторых сцен на реминисцентном уровне проводит параллели с английскими живописцами.

Описание Форстером оперной постановки «Лючия ди Ламмермур» Гаэтано Доницетти, которая сюжетно основана на романе Вальтера Скотта «Ламмермурская невеста», служит инструментом авторской иронии. Сцена в театре, когда эмоциональность итальянских театралов вызывает возмущение чопорных англичан, – это граница между своим и чужим, нормальным и невиданным. Авторская ирония усиливает ощущение разделённости национальных культур, их ментальных полей [5].

Оппозиция филистерского и гениального прослеживается в романе Моэма «Луна и грош», где популярный и успешный писатель-рассказчик пытается оценить творчество художника-гения Стрикленда. Сомнения, терзания рассказчика, невозможность дать однозначную оценку творческому выбору художника также основаны на конфликте реальности и творчества. Стрикленд выламывается из национального менталитета и традиционного уклада Англии, бросает дом, работу, семью и вопреки английскому консерватизму становится художником, живёт впроголодь в чужих странах, пытаясь высвободить собственные художественные инстинкты.

Моэм фокусирует внимание читателя на сопоставлении и сравнении двух типов художественных миров – мира литературы и мира живописи, озвучивая проблему связи художественного языка и фантазии, воображения, умственных способностей создателя и зрителя. У Форстера аналогичное столкновение различных художественных миров реализовано через конфликт театрального и изобразительного. Такие оппозиции позволяют авторам уйти от традиционного для литературы описания деталей и подать события в эстетической манере, свойственной изобразительным искусствам, например, прибегнув к описанию полинезийских островов или улиц Парижа в явной переключке с картинами Ван Гога и Гогена, пейзажей Италии – с шедеврами Джотто и Гирландайо, либо создав иллюзию театра, проводя аналогии с пьесами Уайльда и романами В. Скотта.

Перечисляя огромное количество произведений других художников, сравнивая главного героя с гениями европейской живописи, пытаясь «вчитать» жизнь художника в классические картины и сюжеты, Моэм выводит на первый план романа нежелание человека воспринимать нечто новое и ломать традиции. Большая часть поступков англичанина Стрикленда во Франции и на Таити – разрыв с семьей, бедственная жизнь ради искусства, уход от реальности, безучастность по отношению к чужим чувствам и т.п. – вызывает у рассказчика протест и неприятие. В романе же Форстера далеко не каждый герой-англичанин способен полностью или частично принять несвойственный ему дух итальянской жизнерадостности.

В итоге это выливается в глобальный и многоплановый конфликт на уровне восприятия античного искусства, конфликт аполлонического и дионисийского, который по своей сути не имеет временных или национальных рамок, так как напрямую коррелирует с универсальными для человечества оппозициями созидание – разрушение, сложность – простота, старое – новое [3].

Ниже приводятся ключевые составляющие оппозиции, которые расширяют художественный контекст произведения, подключают дополнительные художественные и исторические пласты.

1) *Отсылка в названии с целью подключения дополнительного пласта:*

- *национального* – заимствование Форстером заглавия романа из поэмы «Опыт о критике» (1711 год) Александра Поупа (*Всегда туда кидается дурак, / Где ангел не решится сделать шаг*) [2, с. 41];

- *инонационального* – косвенная отсылка читателя к одной из наиболее загадочных примитивистских картин Гогена «Луна и земля» (1893 год) и Библии (Экклезиаст, 1:9-14: *Нет ничего нового под солнцем, лишь только под луной*) [2, с. 67].

2) *Целенаправленное («глубокое») цитирование:*

- *из английских произведений* – Форстер подключает дополнительные пласты из английского перевода Библии (они акцентируют внимание на поведении и этике главных героев), произведений Шекспира (ироническое сравнение главных героев с персонажами его трагедий или развенчание идеалов английскости), Поупа и Скотта. Моэм же наполняет диалоги драматическими элементами по примеру собственных «салонных комедий», пьес Оскара Уайльда и произведений Шекспира [2, с. 89-90];

- *из континентального искусства* – сознательное использование Форстером в произведении дантовских аллюзий – в форме цитат из перевода «Новой жизни», прямых отсылок к «Божественной комедии» в качестве противопоставления простоты героя-итальянца и деланного величия гостей-англичан. Благодаря упоминанию оперы Доницетти «Лючия ди Ламмермур» создаётся оппозиция «англичане – итальянцы», которой Форстер подчёркивает целостность искусств в Италии, их историческую преемственность. В романе Моэма сведущий читатель может отследить некоторые тематические параллели и, как нам кажется, даже перефразирование отдельных сюжетных элементов из романа «Творчество» Эмиля Золя (1886), где автор в лице главного героя изображает Сезанна, пытающегося создать произведение всей жизни, некое гениальное изображение, что коррелирует с творческими муками Стрикленда. После серии неудач и невозможности найти подходящую натуру (пейзажи, нагая модель, тело мёртвого сына) главный герой совершает самоубийство. У Моэма кончает жизнь самоубийством влюбившаяся в Стрикленда натурщица. Самому же Стрикленду после долгих поисков и потери здоровья и зрения всё же удаётся создать свой *tagnum opus*, который по его завещанию был сожжён после его смерти. Как у Золя, так и у Моэма художники оставили после себя смешанные чувства в душах людей близкого им круга, скандалы, сломанные судьбы, а не физически осязаемые шедевры.

3) Референции:

- *английский контекст* – Моэм задействует ссылки, создающие или дополняющие колорит мира художника и мира писателя: известные писатели (Шекспир, Китс, Вордсворт, Кольридж, Шелли), шекспировские герои (Яго, Дездемона), литературные журналы («Панч»). Форстер отсылает к классикам англоязычной литературы Скотту и Байрону, а также Марку Твену;

- *континентальный контекст* – использование упоминаний и ссылок, продиктованных самим текстом: у Моэма это подчёркивание событий романа во Франции, а также упоминания представителей определённых художественных течений, что помогает читателю углубиться в мир живописи (Рафаэль, Микеланджело, Веласкес, Эль Греко, Рубенс, Делакруа, Энгр, Дега, Сезанн, Ван Гог и др.) [2, с. 69].

Форстер же упоминает знаменитые архитектурные сооружения Италии, скульптурные композиции, живописные произведения и античное наследие [2, с. 43-44].

4) *Сюжетные параллели:*

▪ *национальные* – развязка романа Моэма напоминает финал «Портрета Дориана Грея»: это и попытки Стрёва уничтожить картину с изображением его жены, и сцена, когда Ата уничтожает шедевр Стриклэнда (своеобразная попытка разорвать замкнутый круг и обрести душевный покой) [2, с. 68-69]. У Форстера события романа перекликаются с оперной адаптацией «Ламмермурской невесты» Скотта, а трагическая судьба Люси Эштон перекликается с судьбой Лилии;

▪ *иностранные* – Моэм осознанно «списывает» образ Стриклэнда с Поля Гогена, интегрирует сюжеты из жизни Ван Гога в канву произведения, прямо указывает, что Стрёв – это современная автору версия Рубенса. У Форстера многие ключевые сцены – это попытка экфрасисной передачи в слове содержания известных итальянских картин, а в сюжетном плане зачастую прямое сопоставление событий романа с содержанием реальных фресок и картин [9].

5) *Противопоставление искусств:*

Кроме оппозиции «живопись – театр» Форстер сравнивает английскую и итальянскую живописи: Италия видится героям сквозь призму английского художественного стиля, очевидна акцентуация коричневого в пейзажах, что свойственно именно английской академической живописи Тёрнера, Рейнольдса и Констебля [2, с. 58]. Изображение же Монтериано, главных героев в Италии, ребёнка, родившегося в межнациональном браке, отчётливо связано с классическими итальянскими религиозными картинами Джотто, Перуджино, Гирландайо, Беллини, Синьорелли, ди Креди [2, с. 62; 9]. Моэм изображает конфликт между художественными средствами литературы, которыми пользуется герой-рассказчик, и миром художника, который он пытается описать [1]. Местные пейзажи напоминают картины импрессионистов и постимпрессионистов – Гогена, Ван Гога, Сезанна. У Моэма также появляются нетипичные для колорита Таити золотисто-огненные цвета, подчёркивающие кривизну и контрастность деталей, что коррелирует с гогеновским сочетанием простоты и ломаности линий [2, с. 84].

6) *Конфликт времён:*

В романах имеет место конфликт современного и античного. У Моэма он заключается в том, что Стриклэнд в своём творчестве стремится к дионисийским первоисточкам искусства, для чего покидает цивилизованную Европу. Культурный контраст усугубляется тем, что в Полинезии главные герои начинают говорить на архаичном языке Шекспира. У Форстера временная оппозиция также основана на

культурных различиях: Англия выступает как страна, которая пошла по собственному пути развития, а Италия – как непосредственная наследница культурных достижений античной цивилизации.

7) Географический перенос героев в другую культуру:

У Форстера главные герои, типичные англичане поздневикторианской эпохи, сталкиваются с иной реальностью мира, попав в Италию. Итальянское для них становится неким подобием фейерверка, который их пробуждает и будоражит [11]. Моэм же в поисках ответов о сути гениальности в искусстве переносит героев из традиционного уклада Англии во Францию, а затем и в экзотические земли французской Полинезии.

Таким образом, оппозиция «свой – чужой» задействуется обоими авторами для постановки проблемы национального / инонационального с выходом на фиксацию национальной ограниченности, что провоцирует рассуждение о вечных проблемах бытия и ценностной парадигме. Разновидовые художественные пласты, которые формируют оппозиции, придают сюжетам романов дополнительные смыслы. Сюжетные конфликты (англичане – итальянцы, англичане – французы, художник – писатель) превращаются в конфликты мировоззрений (реальность – история, филистерство – гениальность, реальный мир – мир-театр, традиции – безумство), родов искусства (живопись – театр, живопись – литература), эстетических начал (созидательное – разрушающее, аполлоническое – дионисийское). Подключение национальных и инонациональных уровней осуществляется посредством создания оппозиций «свой – чужой», основанных на отсылках, цитациях, введении параллельных сюжетных линий, противопоставлении времён и искусств, географическом переносе героев на различные культурные площадки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Исагулов Н. Особенности вербализации мегаконцепта ИСКУССТВО в романе У.С. Моэма «Луна и грош» / Никита Исагулов // Матеріали Всеукраїнської наукової студентської конференції «Зіставне вивчення германських та романських мов і літератур» (16-17 березня 2010 року). – Донецьк: ДонНУ, 2010. – Т. 1. – С. 142-145.
2. Исагулов Н.В. Поэтика интермедальности в английском романе начала XX века (Э.М. Форстер, «Куда боятся ступить ангелы»; С. Моэм, «Луна и грош»): магистерская работа / Н.В. Исагулов. – Донецк, 2011. – 154 с.
3. Кармин А.С. Основы культурологии: морфология культуры / А.С. Кармин. – СПб.: Лань, 1997. – 512 с.
4. Половцев Д.О. Проблема инаковости в творчестве Э.М. Форстера: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Половцев Денис Олегович. – М., 2009. – 153 с.
5. Пургина Е.С. Концепция английского национального характера в романах Э.М. Форстера: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Пургина Екатерина Сергеевна. – Екатеринбург, 2008. – 205 с.
6. Теличко Т.Г. Поэтика инонационального в английском романе начала XX в.:

ИНОНАЦИОНАЛЬНОЕ / НАЦИОНАЛЬНОЕ КАК КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ / ФИЛОСОФСКАЯ / СОЦИОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

- дис. ... канд. филол. наук: 10.01.04 / Теличко Татьяна Георгиевна. – Донецк, 2006. – 200 с.
7. Трикозенко И.В. Художественная проза С. Моэма в контексте английской литературы XIX – начала XX века (Слагаемые успеха): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Трикозенко Ирина Витальевна. – М., 2003. – 181 с.
 8. Хутиыз Ф.А. Концепция художественной прозы Сомерсета Моэма в контексте основных теорий романа первой половины XX века в Великобритании: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05 / Хутиыз Фатима Абрековна. – Майкоп, 2001. – 195 с.
 9. Meyers J. The Paintings in Forster's Italian Novels / Jeffrey Meyers // London Magazine. – 1974. – N 13.
 10. Szala A. North and South: Civilization in E.M. Forster's First Novel / Alina Szala // Cahiers d'etudes et de recherches victoriennes et edouardiennes. – 1977. – N 4-5.
 11. Wilde A. The Aesthetic View of Life: Where Angels Fear to Tread / Alan Wilde // Modern Fiction Studies. – 1961. – N 7(3).

«OWN – STRANGE» OPPOSITION: EXTENDING THE ARTISTIC CONTEXT OF THE ENGLISH NOVELS

M. Isagulov

Two English novels of the early XX century (E.M. Forster's *Where Angels Fear to Tread*; W.S. Maugham's *The Moon and Sixpence*) have been analysed in terms of writer's tools applied for the extension of artistic context of the pieces, viewed from the aspect of «own – strange» opposition. Such oppositions have been analysed as national – foreign, own – strange, philistine – genius, literary – non-literary, modern – old, acceptable – non-acceptable, Apollonian – Dionysian.

Key words: *dichotomy, opposition, national, foreign, artistic system, artistic context, artistic space, artistic layer, English novel.*

УДК 316.1

ЧУЖДОСТЬ КАК ИСТОЧНИК КРИТИЧЕСКОГО ВДОХНОВЕНИЯ: АКИМ ВОЛЫНСКИЙ И ЕГО БОРЬБА С ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

Т.А. Кошемчук

Санкт-Петербургский государственный аграрный университет

В статье рассматривается феномен *чуждости* автора-критика в отношении к объекту критики – Акима Волынского к своему герою в критической книге «Жизнь Леонардо да Винчи». Анализируется воздействие изначальной интенции критика (борьбы с чужим и чуждым) на итоги критической работы. Показывается, что исследование Волынским душевного, духовного и творческого в Леонардо в результате подменяется придирчивым и раздраженным обличительством: герой обвиняется в поврежденности его души (в нарастании: от душевного холода – к порочности), в неподлинности духовной позиции (в итоге – в антихристианстве), его художественная гениальность объявлена лишь

экспериментаторством. В целом, критический эгоцентризм превращает все *иное* - в *чужое* и *чуждое*, обрекая критика на глухоту к предмету исследования.

Ключевые слова: *иное, чужое, чуждое, Возрождение, Аким Волынский, Леонардо да Винчи.*

...это жуткое явление: как искажает, коробит, ломает и унижает человека непонятная ему и недостижимая высота в другом.

В этом явлении видится своеобразная анатомия сальеризма.

Л. Корнеева

Чуждость одного культурного явления другому как проблема более чем насущна: она в культуре повсеместна. Ее предельную выраженность можно обнаружить в мифологеме войны всех против всех. Что дано, например, в созерцаемой Достоевским картине вселения трихин в сознание людей и в его акценте: каждый мнит себя правым, а всех остальных заблуждающимися. В литературной критике этот феномен *чуждости* предмета по отношению к той глубинной интуиции, которой влеком критик, рождает ряд ярких проявлений: притяжения-отталкивания и борьбы-искажения-перетолкования. Причем чем ярче личная интенция критика, несомая им как свое собственное экзистенциальное постижение, тем подчас замкнутее в себе становится он и тем напряженной его борьба с *чуждыми* ему явлениями в культуре. Причем речь идет не о противоположном, а о целом спектре *иного*, не-своего, которое становится *чужим* и *чуждым*, а борьба с этим чужим превращается в гневное обличение и развенчание критикуемого. В значительной степени здесь описана в первом подступе ситуация критических трудов Акима Волынского.

В целом, в критике широкое, благосклонное, проникновенное понимание разного *иного* – феномен редкий и драгоценный. Непонимание же и неприятие *чужого* мы находим не только в печально известном перетолковании критиками-революционерами русской классической литературы, религиозной (в той или иной глубине) по своим духовным основаниям, или критиками-либералами конца 19 века – нового символистского и вновь религиозного по интенции искусства, но и в целом ряде иных, не противопоставленных друг другу духовных явлений, но, казалось бы, в чем-то близких. Именно в таких ситуациях сказывается особенно драматично феномен *чуждости*. Речь пойдет о борьбе Акима Волынского с Леонардо да Винчи, при этом целью анализа будет выявление тех воздействий на критическое исследование, которое оказывает заведомая *чуждость* критикуемого (итоном чего неизбежно становится глухота к предмету критики), и в конкретных задачах: как сказывается она в понимании жизни, личности, творчества, судьбы в целом того великого и чуждого, что являет собой главный герой для автора – в критической книге Акима Волынского «Жизнь Леонардо да Винчи».

В означенной ситуации налицо многие факторы, казалось бы обеспечивающие глубину понимания: тщательное и проникновенное изучение предмета – живописи эпохи Возрождения – в теории и в жизненной реальности (ею стала поездка по Италии «в поисках» Леонардо), чуткость художественного восприятия, выработанный критиком особенный способ в описании живописного произведения, личная захваченность темой и – самое характерное: истинное, глубокое, страстное восхищение своим героем. Но книга Волынского о Леонардо да Винчи нацелена не на понимание *иного*, но на полную и окончательную победу: «чтобы окончательно освободиться от власти великой художественной химеры под именем Леонардо да Винчи» [3, с. 224]. Так встала перед автором задача к концу его исследования – в последней атаке, в разоблачении после ряда предшествующих картин Леонардо – его вершинного творения, «Тайной вечери».

Критик, обличая великое явление, явно превосходящее его по масштабам индивидуальности, ведом глубоким страданием, – именно страданием отдавалась его изначальная зависимость, «власть» *чуждого* ему Леонардо. И поток тонких наблюдений и глубоких интуиций в критическом анализе перемежается с очевидными предвзятостями и голословностями в тоне пристрастного и придирчивого раздражения, так что читатель, в свою очередь, обречен на мучительное созерцание разворачивающихся перед ним драматических отношений. Для их понимания прежде всего стоит осмыслить исходную посылку А. Волынского, выраженную им в предисловии к книге, в ней исток глубокой эмоциональной насыщенности происходящего: в Леонардо он, как духовный диагност, обнаруживает некую болезнь духа, тот же ее симптом, что фиксируется им и в новом литературном движении в 90-е годы 19 века. Е. Толстая выражает это весьма радикально: книга о Леонардо Волынского вообще не о Леонардо, она направлена «на изучение современной декадентской художественной психологии» [6, с. 202]. Декларированная связь времен, разумеется, действительна, она придает штудиям Волынского слишком горячую злободневность, она являет себя и как основной литературный прием книги – драматургический, в разговоре троих: Критика, его единомышленника Старого Энтузиаста и молчаливого Юноши, их скрытого оппонента. Между двумя последними изначально обозначено и постепенно выявляется драматическое напряжение: этот Юноша («юноша бледный со взором горящим», возможно, будущий символист, в нем все черты надломленного декадента, но не великого поэта, каким был его прототип – Рильке) захвачен острым недугом времени, уводящим его от Старика: он отравлен тем же духовным ядом, который Старик опознал и в Леонардо. Старик и вместе с ним Критик всеми силами своей обличительной полемики стремятся удержать Юношу на своей стороне, разоблачая со страстью – Леонардо, своего рода

виновника всей мировоззренческой драмы. В этом мы обнаруживаем жгучую для духа Критика причину излишнего напора и в обличении Возрождения в целом – здесь можно лишь обозначить аберрацию в духовной диагностике Волынского: недуги эпохи Возрождения и декадентства конца 19 века отнюдь не одноприродны.

Мыслительно эту поспешно опознанную Волынским связь времен в общности их *демонизма* – здесь я выделяю главное в изначальном историософском положении критика – проясняет его идея некой повторяемости исторических эпох... Эту идею Волынский подает как закономерность *развития человеческой души* в истории, в восприятии истории как развития души человека. Здесь не просто подход к прошедшей эпохе сквозь призму современности (эта банальность как раз источник многих искажений): чуткий историк видит людей прошедшей эпохи – не подобными себе, но *иными*, хотя и с определенно сходными чертами. В истории, по Волынскому, «раскрываются коренные свойства и особенности человеческой души, раскрываются, так сказать, поочередно с большей или меньшей яркостью то в одном, то в другом направлении...» [3, с. 8]. Эту замечательную интуицию, но уже не просто декларированную: «то в одном, то в другом направлении» – но развернутую детально и закономерно как поэтапное восшествие человеческой индивидуальности, развитие все более высоких и глубоких сфер души, можно было бы обнаружить, например, в историософии Андрея Белого в его труде «История становления самосознающей души», где речь идет не о *раскрытии разного* в душе и о *сходстве* эпох, но о подлинном *рождении нового* и восходящем *развертывании* его в душе человека на каждом этапе исторического процесса – при взаимной и строго выявленной соотнесенности определенных периодов. Так, Возрождение Андрей Белый, вслед за Р. Штейнером, раскрывает как «рождение впервые» – «*индивидуальности* сквозь силы личности», то есть рождение новой, самосознающей, души с центром в Я, охватывающем весь круг «личностей», то есть своих проявлений [1, с. 71], при этом обрисовывая и плоды, и муки этого рождения, и сопутствующие искушения и катастрофы.

Нет, увы, Волынский не встретился в этом подходе с Андреем Белым и не обнаружил у него своего же, но данного в многократно углубленном и конкретизированном виде, в том числе и в понимании Возрождения, хотя он мог бы признать здесь лучшее свое же, данное и ему – в глубоком личном восприятии итальянской культуры. Волынский отмечает из опыта своих проникновенных наблюдений лишь это: некая черта одной эпохи может проявиться в другой – и критик называет ту именно черту, которая обозначилась в эпоху Возрождения и которая, как ему кажется, явилась в его время «с новой, особенной рельефностью» [3, с. 9]. Речь идет о борьбе новозаветного человека с языческими и ветхозаветными началами души, в

ходе которой перед новым человеком восстают «очарования старых красот и старых религиозно-философских идеалов» [3, с. 9], так что человек пытается слить непримиримые миропонимания – подобное Волынский видит и в себе самом. Именно этот значимый для самого критика фактор – *прежнее* в новом как *демоническое* он выявляет в Леонардо, но его постижение, сам аппарат его мысли, не касается рожденного *нового* самого по себе. Отсюда всё и следует.

С опорой на вскрытие духовной драмы самого Волынского, осуществленное В.А. Котельниковым (и дальнейшее есть своего рода дополнение, идущее не вполне созвучно, но на отмеченной прочной основе), можно констатировать, и внимательный читатель не усомнится в выводе: в душе самого Волынского осталась неразрешившейся трудная борьба новозаветного с ветхозаветным, и именно поэтому он особенно чуток к выделенному лейтмотиву истории. Этими внутренними борениями, по сути, глубоко интимными, объясняет Волынский и внешний факт огромного внимания к Леонардо да Винчи в современном ему демонизированном мире. Но ими – стоит подчеркнуть еще раз – при их отягощающей силе, не определено новое слово Леонардо, устремленное в будущее, то есть сущность его гениальности. На страницах предисловия к книге Волынского Леонардо встает именно как *великий гений*, как *титаническая* личность с *колоссальным* познавательным размахом и с *чародейным* творчеством – чтобы в итоге мыслью критика, обращенной назад, превратиться в демоническую личность, оказаться... лжегением, химерой.

Взволнованные, глубоко личные и страстные рассуждения Волынского о Леонардо действительно не что иное, как напряженнейшая борьба с ним и с усматриваемой в нем вставшей стихией языческого и демонического – борьба ради торжества новозаветного человека. С тем же пафосом боролся критик и с атеистическим реализмом в русской литературе – и одновременно с демоническим декадентством, с его «злой, демонически обаятельной красотой» [2, с. 316], ибо он утверждал (на определенном этапе), словами В.А. Котельникова, «связь творческого акта с религиозным состоянием личности, связь красоты художественной с богочеловеческой красотой, с абсолютными истинами христианских созерцаний» [4, с. 445].

Но борьба за христианскую истину может быть продуктивной лишь при точном понимании и глубинном проникновении... И нужна непредвзятость... чуткая деликатность... о, многое нужно, чтобы судить о ложности или истинности христианского начала в душе другого человека и в творчестве великого художника! И далее я отмечаю целые потоки абберраций и промахов мысли радикального, воинствующего ради абсолютных истин критика.

Обличая изначальный душевный *холод* Леонардо, Вольтинский, в ряде повторений, обращается к Анкиано, родине Леонардо, тосканские пространства вокруг которого были критиком лично увидены и пережиты как *холодный* пейзаж у горы Альбано, *холодный* ветер, *холодный* воздух, *прохладные* дали, *суровый* горизонт, *бледные мгlistые* просторы – все то, в чем Вольтинский увидел формирующие черты первых бытийных впечатлений художника. ...Да, эти синие текучие дали вокруг Винчи, их плавные линии, мягко набегающие друг на друга, широта тосканского горизонта таят в себе холодноватый оттенок, но вряд ли основным акцентом ландшафта является *холод* – или же эта синеватая холодноватая даль является и основной чертой всей Тосканы и всей долины Тибра, которые воспитывали дух и мысль стольких художников итальянского Возрождения, рожденных на этих просторах и верных им. Разве что для горизонтов вокруг Винчи характерно меньшее богатство линий, их строгость и именно – простота, если сравнивать их с ближними предгорьями Апеннин. Но акцент Вольтинского многократно повторен в книге: *холод* пейзажа отозвался душевным *холодом* у Леонардо, в силу «внутреннего родства» [3, с. 13]. Чрезмерность акцентирования в этом первом симптоме очевидна: именно субъективному восприятию Вольтинского эти светлые бескрайние просторы показались *холодными* и *подавляющими*. А далее *холод* развивается как основная тема, обрастая многими ни на чем не основанными допущениями: он рисует острое и *холодное* внимание *гения* и *мага* к жизни, *холодную* созерцательность, *холод* мысли, отстраненность от... – и тут у Вольтинского звучит еще одно ключевое слово – от всего «*простого и сердечного*» [3, с. 38]. И все чаще по ходу книги в рассуждениях критика слышен тон всезнающего и претендующего на истинность постижения души Леонардо, тон, обличающий эти неприемлемые для него – *холод* и *отсутствие простоты* и *теплоты*. В тоне Вольтинского от главы к главе нарастает ригористичность всезнания и раздражение *чуждым* ему – *холодом* ума, аналитичностью, отстраненностью, самообладанием. Примеры многочисленны: «Казалось, что он взирает на вопросы добра и зла с недостижимой художественной высоты, но, в действительности, Леонардо да Винчи был просто равнодушен к ним...» [3, с. 38], с его «бессердечной гениальностью» [3, с. 38]. Характерно это «в действительности»! Здесь критик, сам устремленный к *простоте* души, к *сердечности* и *цельности*, имеет дело с индивидуальностью *сложной* и многосоставной, без всякого *простого* идеала, наоборот, в своем самоуглублении обнаружившей невероятную сложность души. Увы, эта чрезвычайная сложность всецело владеющей собой возрожденческой души в тоне холода и спокойствия есть для Вольтинского объект глубокой досады, самообладание надо уличить в недоброкачественности, сложность – в разложении, в декадентском распаде, в демонизме! Этому возрожденческому типу личности, с

господством самосознания над всеми проявлениями души, поставить требование *простоты* и *теплоты* – значит обречь себя на фатальный промах. И – на невидение у Леонардо именно присущей ему аристократической естественности и благожелательности к миру, умения легко сходитья с людьми, и с *простыми* людьми. И на бесплодное страдание. С истинным страданием порой обрушивается Волынский на Леонардо и уличает его – в несчастливости и неудавшести, в бесплодии его жизни в целом! Он приписывает ему тайные страдания от одиночества и скрытые муки уязвленного самолюбия... – здесь можно было бы развить волошинскую идею: человек акцентирует в другом то, что сокровенно присуще ему самому. Волынский повторяет: Леонардо никому не был близок, даже ученикам (что вряд ли верно), он, с его «сухостью и нравственным равнодушием» [3, с. 56] – этот мотив нарастает: с «бездной нравственного разложения» [3, с. 57], «глубоко одинок и глубоко несчастен» [3, с. 83]. Критик фантазирует: Леонардо *равнодушно* бродит по Флоренции, равнодушен к Савонароле, с его энтузиазмом, к его смерти: на месте его смерти он «думал о том, где бы и у кого бы найти покровительство...» [3, с. 57] – здесь читатель не может не отметить уже и прямой выдумки ради очернения своего героя. И если Леонардо пишет мало, то причина все та же: «*простые* формы искусства» ему не даются! «Соприкасаясь с живыми формами искусства, он невольно придавал им всю злокачественную ядовитость и безмерную сложность своей натуры» [3, с. 62] – и простые формы становились «химерическими», искусство – «саморазрушительным»! Подобное кульминирует в обобщении: теплого нравственного чувства нельзя уловить ни в душе, ни в произведениях, ни в жизненных делах Леонардо да Винчи.

Следующий мотив книги Волынского, наряду с *холодом*, *непростотой* и *безнравственностью* как душевных чертах Леонардо, – это его *антихристианство*. Эта тема ярко звучит при описании картонов св. Анны – описания Волынского блестящи, умны, тонки. Но вот интерпретация описанного: «яркий идейный протест против христианства и даже скрытая насмешка язычества над расслабленным, мечтательным идеализмом» – это вычитывается в выражении лица св. Анны, и тут же даются обобщения с позиции всезнающего автора, сочиняющего по своей воле своего героя: «...именно таково было настроение Леонардо да Винчи в начале 16 века...», «в нем шевелились недобрые, нечеловеческие инстинкты», «не было такого момента в жизни Леонардо да Винчи, когда бы он оказывал в своих произведениях какое-нибудь сочувствие догматам католической церкви...» [3, с. 61]. Далее еще ярче: «скрытно-презрительная борьба с христианскими началами» [3, с. 197] в св. Анне с ее отравленным духом, с разъедающими противоречиями и демонизмом. А если в «Мадонне в скалах» признается «своеобразная глубина», то все же: «настоящей религиозной глубины и настоящей религиозной красоты в ней

нет» [3, с. 203]. «Настоящий образ Богоматери остался для него недостижим» [3, с. 207] – вновь повтор: из-за «сухого демонического гения», который рассеивает необходимую для этого теплоту, и далее: из-за того, что он писал, как язычник, «с запутанной двойственной психологией, которая разъедала душу, как скверная распространенная тогда болезнь разъедала физический организм» – это уже критическое... неприличие. И вновь: «религиозное чувство не давалось ему», ибо в нем не было внутреннего «*простого* центра» [3, с. 210]. Еще шаг: искусство Леонардо *умрет*, повторено: *умрет*, потому что в нем нет «божественной человеческой *простоты*» [3, с. 211]. И с всезнанием истины опять же: виртуозна сложность композиции «Поклонения волхвов», но «религиозная картина пишется по иному методу, с иными чувствами и с иной прозорливостью» [3, с. 216]. Это не что иное, как ригоризм догматика, точно знающего, каков *настоящий* религиозный образ, с какими чувствами *надо* писать картины, как и что *должно* быть в религии. При требовании критика: теплота и простая человечность в христианстве – читатель может обратить внимание на грубость антирелигиозных аргументов и на неодолимую неприязнь к идее церкви. Критик не находит своего, близкого, в Леонардо, ему нужна бы в «Поклонении волхвов» – он этого требует настоятельно, ибо знает, каким *должно быть* поклонение, – «тихая, светлая, прозрачная фигура» [3, с. 217], которую он еще мог бы признать христианской, – но ее, такой *фигуры*, нет, значит, и в картине нет ничего религиозного. Критик требует своего же в постижении христианства, и иное христианское ему чуждо и враждебно. Враждебность рождает ложные и простые истолкования сложного: так, перст указующий в картинах Леонардо, по Волынскому, выражает «скептическое отношение к идее христианства» [3, с. 220], палец ангела указывает на Иоанна, а не на Христа – значит, делается вывод: «Одного этого жеста, <...> столь говорящего в искусстве Леонардо, с его уничтожающим смехом над наивным церковным богословием, совершенно достаточно», чтобы монахи отказались от картины [3, с. 206]. Аналогичные примеры можно приводить и далее, одно из ярких проявлений отмеченного критического произвола – в теме смерти Леонардо: критик не верит его предсмертным распоряжениям об отпевании и поминальных службах, для критика над этим «томительным» перечислением, – с отвращением пишет он, – «как будто стелется дымный желтоватый свет восковых свечей и монотонное колокольное гудение придворных церквей» [3, с. 92]. В письме Франческо Мельци он не верит словам о его горе утраты и о том, что Леонардо «ушел из этой жизни со всеми обрядами Матери Святой Церкви и мирно настроенный»; Мельци *не смог убедить* его, Волынского, что в Леонардо произошел «настоящий душевный перелом в сторону христианской религиозности» [3, с. 91-92]. Его удивляет скрупулезность и точность

завещания, в котором никто из близких не забыт, но в котором ни разу не прорвалось «неожиданное, сердечное ощущение» [3, с. 92]! А ведь перед смертью *должно*, по мнению критика, именно *должно* – хотеться «сердечно приласкать все земное» [3, с. 92], это именно «хотелось бы» увидеть критику в завещании (!), но там лишь холодный ум и сухая точность. Еще одно критическое обобщение: Леонардо да Винчи не только не был способен на истинную религиозность, он также «не любил и не умел любить людей» [3, с. 93] – по своей натуре, от которой веяло... – «мощной *холодной* красотой Альбанских гор» [3, с. 94].

Мы возвратились к *холоду*, осужденному критиком с точки зрения его идеала – идеала «мягкой, нежной теплоты, в противоположность к прежней, суровой гордости» [3, с. 104]. Критик потребовал не только от одного и иного человека, но и от всей широты и многогранности христианской культуры – именно такой душевности и духовности, этого единого тона! Искомое, которого не было, прежде всего, в самом критике по отношению к его герою. Вместо понимающей теплоты – надменные осуждения и предписания *должного*, как именно *должен* писать художник и как *должен* – умирать. Выбирая художественную форму книги, Волынский демонстрирует этот тон нежности и тонкости чувств – между тремя ее героями и собеседниками. Все они истонченно чутки друг к другу, и Критик, болезненно сопереживая неясную драму в отношениях Юноши и Старика, задает себе тон в отношении к ним: пойми их, «не вторгаясь никакими бестактными расспросам в их интимную жизнь, уважая их душевную тайну, нежным словом коснись только того, что, не трогая чужих ран, обвеивает человеческие страдания слабыми, минутными, но целительными утешениями» [3, с. 120]. Если бы хоть каплю этой деликатной чуткости – и в отношении к Леонардо! – Увы. А ведь эта понимающая теплота и глубинность сочувственного проникновения были характерны для романа о Леонардо Д.С. Мережковского, о котором Волынский отозвался предельно уничижительно.

Наконец, еще один лейтмотив в книге Волынского, о котором можно сказать в пределах этой статьи, – разоблачение, наряду с душевным и духовным в Леонардо, – его художественных творений. Впрочем, всему итальянскому Возрождению выносятся высокомерно-однозначный приговор: оно «ошибочно и бесплодно» [3, с. 105], а шедевры Леонардо – только эксперименты, «нет в них невинного, непосредственного проявления благоуханной сердечности» [3, с. 106]. А ведь она «*должна* быть в художнике», а ее «не показал» [3, с. 106] Леонардо, употребляя весь свой гений, еще и еще раз звучат эпитеты: *холодный, сухой, острый, недобрый, хищный* [3, с. 125-129], чтобы «навсегда скрыть от людей мрачные, болезненные тайны своей души, которые были болезнью целой эпохи» [3, с. 106]. И если Леонардо приписывались потомками какие-то

картины, то именно те, которые – *бездушны*. Это слово о герое критик акцентирует как главное: картины его не могут быть признаны полноценными, абсолютными художественными произведениями, ибо они не вызывают *легких, трогательных* настроений. Так ложная посылка – требование теплоты и сердечности определяет дальнейшее: то, в чем ее нет, – чуждо, демонично, аморально. К неудовлетворенному требованию сердечности критиком подгоняется все: и холод далей, и порочность, и сухость, и холод к людям, и насмешка над христианством. В этой однолинейности измеряется многограннейшая индивидуальность Возрождения. Лишь изредка звучит оговорка: вот, правда почти коснулась Леонардо, какая-то черточка в картине несет в себе *теплую человечность*, он близок к подлинной красоте, но нет, – самоуверенно заключает критик [3, с. 129], – побеждает отравленный дух. Волынский оказывается странным образом нечувствительным именно к аристократически-сдержанной сердечности и возвышенно-строгому христианскому духу Леонардо. Эти черты, без душевной размягченности и истонченности, без духовной экстатичности, сказывается, например, в рисунке ученика, изображающего учителя одновременно и умно-холодным, и с невыразимо-благожелательной мягкостью лица и всех его линий... – но в рамки этой статьи мне не вместить те многочисленные факты жизни Леонардо, которые не отвечают концепции Волынского.

Вот еще характерные суждения критика о творчестве Леонардо. Джоконда отразила безблагодатную натуру самого художника, приобретенную при миланском дворе «*порочность*». В ней нет «ласкающей *детской* черты» [3, с. 167], это требуется критику, но ее нет, нет «*простых, живых* ощущений» [3, с. 168] – повторяется вновь. Джоконда даже не загадочна, но просто: *порочна, демонична, стара*, Леда – «*скрытно-блудлива*» [3, с. 192], в ней нет *светлого* настроения, которое «*необходимо*» [3, с. 193] в классическом сюжете, а есть «воровские ощущения» [3, с. 193].

И нам остался последний шаг – «Тайная вечеря», Христос. Волынский – «не видит» в Нем «той метафизической глубины, тех фантастических откровений», какие он требует от Христа «накануне его великого страстотерпчества» [3, с. 238], когда с учениками Христос – «мечтал, философствовал, открывая божеское начало своей души...» – Волынский развивает свое представление о моменте, изображенном на картине, «такое мгновение в жизни *каждого* человека мы должны считать проявлением мистической правды» [3, с. 238]. Уважаемый читатель! – разве не предпочтительней для нас представление Леонардо о моменте Тайной Вечери, когда Христос говорит о предательстве! Христу, – поучает Волынский, – *надо* было придать «тихое священное безумие», а в скорби должна быть «мечтательная легкость» [3, с. 238]. Безвкусице всего

отрывка оставляет тягостное впечатление, как и последующее суждение у Волынского: Леонардо бесконечно далек от понимания, кто такой богочеловек (с маленькой буквы в книге), в картине нет «человечной простоты» [3, с. 250]. Довольно! Мы сделали круг, вернувшись к начальному требованию критика.

Итак, доказывая, что Леонардо «великая художественная химера» [3, с. 224] и «гениально злокачественный представитель Ренессанса» [3, с. 193], – критик осуществляет свое исходное задание. В основных ходах концепции оно выполнено грубо, с прямыми провалами в безвкусицу и нелепую назидательность. Изначальная чуждость Волынскому миру Леонардо для него как для критика оказывается очевидной причиной многих промахов мысли. Тот христианский тон – простота и теплота душевности, который только и мог принять Волынский, он преподнес как радикальное требование, без которого – для него – нет искусства, нет религии, нет *верного* понимания Христа. Но у Леонардо христианство в совсем иной тональности, и оно отторгается критиком, чувствительным лишь к одному тону из целого спектра. Впрочем, то же можно сказать и об иных культурных явлениях, о которых пишет Волынский: притягательное *иное* неизменно в итоге отрицается, ибо не удовлетворяется ожидание СВОЕГО (Сальери всегда и все меряет собой), а необретение оборачивается неприятием, досадой, праведным гневом, критикой, борьбой – с *чужим* и *чуждым*, сведенным к *демоническому*. А ведь слово это – само проблема, и ее подробное вскрытие можно было бы обнаружить в уже названном мной труде Андрея Белого, показывающем Возрождение как небывалое прежде расширение индивидуальности, изживаемое в огромных творческих заданиях и в огромных же падениях. Но это иная тема.

Итак: от увлечения до свирепого отрицания... Подобное происходит у Волынского и в отношении к христианству в целом. Об этом важнейшем увлечении Волынского лучше всего – словами В.А. Котельникова: он «будет последовательно развивать новозаветную антропологию и утверждать вечное значение Христа для человечества...» [4, с. 445], а в итоге придет к «разрыву с христианством» [4, с. 463], в котором будет усмотрена «угроза монотеистической идеологии и культуре иудаизма» [4, с. 465]. Но пока, в книге о Леонардо да Винчи, до разрыва еще далеко и ее герой побивается именно за недостаток христианства: в его душевности, духовности и творчестве; от его *демонических* шедевров нужно отделаться любой ценой, нужно *ниспровергнуть его гениальность!* ...И ведь порой с осуждениями Волынского нельзя не согласиться, ибо тонкий демонизм – если назвать так ауру, присутствующую в некоторых его картинах, – действительно настоятельно требует осмысления и пристального анализа. Но и при сочувствии к мысли критика, надо сказать: прямое и

прямолинейное обличение нимало не приближает к пониманию. Глубинный же анализ проблемы критику, с его опорными религиозными представлениями, с жестким аппаратом его мысли, поставившей в основу целой эпохи одно противоречие языческого и христианского, просто неосилен, и потому не удивительно его ценностное умозаключение – приводимое здесь, опять же, в емких формулах В.А. Котельникова: весь объем творчества Леонардо, «по Волынскому, не указывает на новую культурную перспективу» из-за «преобладающей “демонической” линии творчества» и ее «тупикового характера» [5, с. 39]. Неумение усмотреть величайшие творческие задания и дальние неотразимые перспективы эпохи Возрождения в истории становления европейской души и увязать с их непомерностью трагические срывы возрожденческих душ – эта близорукость есть плата за гипертрофию собственных пристрастий и фобий критика, не одаренного волей к пониманию иного, чем есть он сам. Контраст двух индивидуальностей, критика и его героя, красноречив: верховенство и красота в Леонардо самосознающей и самообладающей души, спокойно, свободно и (да!) холодно – но и смиренно несущей свою гениальную одаренность, – и трепещущая всеми страстями агрессивная душевность тонкого и умного критика. Индивидуальность, вооруженная рядом предшествующих жизненных опытов в своем восшествии от воплощения к воплощению через опережающие свое время и творящие его свершения, – и душа, раненная всеми недугами своего времени, укорененная в глубинах истории, и лишь ими измеряющая будущее, не одолевшая своего вырыва из дрящущегося прошедшего. С одной стороны, целый круг проявлений с центральным Я, обладающим всеми своими гранями, – в Леонардо как плод труднейшей и чреватой срывами самосозидающей работы европейской души. И с другой – страстная и безудержная однолинейность древней души Волынского, протестующей и смятенной. Глубочайшая инаковость художника и критика, героя и автора; неотразимая притягательность для критика чуждого ему явления и неодолимое его неприятие – это основа и источник вдохновения в критической книге Волынского, обреченного на личностное сальерическое поражение в его мучительной борьбе с критикуемым *иным* и *чуждым*, но, несомненно, *высшим*. С тем, кто, по Гете, предстоял человечеству как совершенный образ человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белый А. Душа самосознающая. – М.: Канон, 1999.
2. Волынский А.Л. Борьба за идеализм. Критические статьи. Издание Н.Г. Молостова. – СПб.: тип. М. Меркушева, 1900.
3. Волынский А.Л. Жизнь Леонардо да Винчи. – М.: Юрайт, 2017.
4. Котельников В.А. Аким Волынский: модернистская версия критического идеализма // Котельников В.А. «Что есть истина?» (Литературные версии критического идеализма). – СПб: Изд-во «Пушкинский Дом», 2009.

5. Kotelnikov V.A. / Котельников В.А. L'antropologia di Leonardo da Vinci nell'interpretazione di Akim Volynskij / Антропология Леонардо да Винчи в трактовке Акима Волынского // Leonardo in Russia. Temi e figure tra XIX e XX secolo. Bruno Mondadori. Pearson. Milano-Torino. 2012.
6. Толстая Е.Д. Бедный рыцарь. Интеллектуальное странствие Акима Волынского. – М.: Мосты культуры / Гешарим, 2013.

ALIENNESS AS A SOURCE OF CRITICAL INSPIRATION: AKIM VOLYNSKY AND HIS STRUGGLE WITH LEONARDO DA VINCI

T.A. Koshemchuk

The article deals with the phenomenon of alienation of the author-critic in relation to the object of criticism – Akim Volynsky to Leonardo in the critical book *Life of Leonardo da Vinci*. The influence of the initial intention of the critic (struggle with the alien) on his critical work is analyzed. It is shown that the result is the following: the study of the soul, the spirit and the creative work of Leonardo is replaced by a captious and irritated accusation: the main character is accused of damage to his soul (in the increase: from mental cold – to depravity), in the falseness of the spiritual position (at the end – in anti-Christianity), his artistic geniality is declared to be experimentation. In general, the critical self-centeredness makes everything *other* to be *alien*, condemning criticism to the deafness to the subject of study.

Key words: *other, alien, Renaissance, Akim Volynsky, Leonardo da Vinci.*

УДК 81'373.2+821.161.1

«СВОИ» ЧУЖИЕ: ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД ПОЭТИКОЙ ИНОБЫТИЯ ИМЕНИ В ПОЭТОНИМОСФЕРАХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

О.В. Оборнева

ГОО ВПО «ДонНМУ им. М. Горького»

Основы антиномического мышления, освоенные различными философскими системами как семиотические антиномии, восходят к мифологическому сознанию, открывшему фундаментальную оппозиционность мира. Соответствующие базовым отношениям разного порядка, антиномические понятия отличаются универсальными или культурно-специфическими особенностями. Универсальная оппозиция *свой-чужой* отражает специфику национально-культурного свойства. Она находит воплощение в разных сферах жизни, в том числе и в антропонимии, которая всегда находится в поле зрения художников слова. Морфологически узнаваемый в сознании человека национальный стандарт *своих* или *чужих* имен никогда не остается без внимания писателей, которые используют семиотическую антиномию *свой-чужой* для достижения и усиления стилистического эффекта. В статье рассматриваются приемы реализации феномена присутствия в художественном произведении

чужого имени как представителя чужого мира внутри своего и его адаптации в новом лингвокультурном пространстве.

Ключевые слова: *свой, чужой, семиотическая антиномия, поэтоним, поэтика инобытия имени.*

Представление о двойственной природе мироздания уходит корнями в глубокое прошлое. Мифологическое сознание в поисках понимания существующего мироустройства заметило двойственность в явлениях биологической и физической действительности: парную симметрию частей тела человека и животного, различие их пола, контрастные проявления природных явлений. Такие наблюдения обусловили представления об оппозиционности как фундаментальной основе организованности окружающего мира. Они оказались весьма плодотворными для развития человеческого мышления и зарождения научных представлений об устройстве мироздания. Принцип равноправного сосуществования противоположностей, освоенный в дальнейшем разными философами и философскими системами, известен как антиномии – противоречия двух взаимоисключающих положений, в равной мере признаваемых верными.

Антиномические пары соответствовали базовым пространственным отношениям (верх – низ, правый – левый, дом – лес), временным (день – ночь, лето – зима), природным (огонь – вода, воздух – земля), цветовым (белый – черный), социокультурным (предки – потомки, старший – младший, свой – чужой), метафизическим (свет – тьма, жизнь – смерть, космос – хаос, сакральный – профанный) [2, 3]. Каждая из оппозиций соотносится с генеральным противоположением хорошего и плохого, правильного и неправильного, благоприятного и неблагоприятного. При этом антиномии верх – низ, левый – правый, свет – тьма, жизнь – смерть, мужской – женский и некоторые другие представлены во всех мировых культурах и являются универсальными для всех народов. На их основании возводятся антиномии вторичного порядка, образуя специфичные оппозиции, отражающие реалии культуры определенных наций [5, с. 27-28].

Семиотическая антиномия *свой – чужой*, являясь отражением универсальных противопоставлений Космоса и Хаоса, Света и Тьмы, Добра и Зла, в каждом этносе наполняется спецификой национально-культурного порядка. С доисторических времен до наших дней она оказывает на человека значительное влияние, архетипически обуславливающее его сознание и поведение, и – как антиномически несводимое противоречие – прогнозируемо сохранит свое воздействие в необозримом будущем. Ареал смыслового поля пары *свой – чужой* охватывает разнообразные аспекты отношений: родственные, биологические, этнические, языковые, пространственно-географические, социальные, конфессиональные, морально-этические, идеологические, профессиональные, трансцендентные и многочисленные другие с

диапазоном их культурноспецифического функционирования от единично-субъективного на одной стороне до глобально-планетарного на противоположной.

Наблюдатель всегда находится на положительном полюсе, символизирующем порядок (космос), свет, добро – всё позитивное, с чем он себя отождествляет. Это положение воспринимается им как центр мира *своего*, за границей которого находится *чужое*: нехоженое, непонятное, недоброе, иное, чуждое. Подобного рода семантика широко представлена в паремиологическом фонде русского языка: «Чужая сторона – дремучий бор», «Всяк за своих стоит», «Чужое своим не станет», «Чужое и хорошее постыло, а свое и худое, да мило», «Лучше своя свечка, чем чужая печка» и другие [6].

Этноцентрическое восприятие *своего* заставляет субъекта расценивать собственную позицию как единственно правильную и образцовую: «Наше место свято», «Я, так я, а не кто другой; а не я, так и Бог с тобой!» [6]. Мир *чужого* а priori является для него миром непривычного, неправильного, плохого, в крайнем проявлении – враждебного. В антропологическом смысле это мир иных / *чужих* людей, в лингвокультурном – иного / *чужого* языка, в антропонимическом – мир иных / *чужих* имён. Именно в антропонимии – области максимальной аккумуляции многовекового этнокультурного опыта – антиномичность *своего* и *чужого* наиболее наглядно находит свое отражение.

Оценочно-специфичные смыслы понятия *чужого* имени могут быть конкретизированы по-разному: *не свое, не такое, нетрадиционное, плохое, вымышленное, фальшивое, анонимное, нелегальное, псевдоним, ник (nickname как сетевое имя), трансцендентное*. Объектом нашего внимания в свете оппозиции *своего* и *чужого* является инокультурное имя и его функционирование в онимосфере другого этноса и языка.

Антропонимические системы разных лингвокультур никогда не совпадают. Собственные имена функционируют в семиосфере этноса, которому они принадлежат. Именослов человеческого коллектива вбирает в себя все этнокультурные признаки своего мира и всегда подчиняется законам его языка. Национальный именник впитывается сознанием представителей сообщества с детства, создавая в памяти человека своеобразную базу данных. Усвоенные антропонимные модели способствуют узнаванию национального морфологического стандарта «своего» имени, с которым затем автоматически сопоставляются другие, попадающие в поле зрения и сортируемые по принципу их «свойства» или «чужести».

Массив ассоциативно-культурного опыта, генетически сохраненного в сознании человека, позволяет без труда причислить имя *Иван* к русской онимии, тогда как эквивалентные ему *Джон, Жан, Ганс, Хуан, Ян, Иоганн, Яхья, Юхан* с не меньшей легкостью квалифицируются как иностранные.

При достаточном уровне языковой компетенции субъекта, перцепирующего информацию, происходит идентификация их национальной принадлежности.

Имя всегда находится внутри либо своего, либо чужого мира. Поэтому каждое имя амбивалентно и зависит от позиции наблюдателя. В иноязычном культурном поле оно может оставаться морфологически, фонетически и графически неизменным, сохраняя в неприкосновенности свою национальную самобытность, или подчиниться воздействию новой лингвокультуры. Принимающая сторона может как отторгнуть его, так и включить в свой языковой строй, подвергнув различным преобразованиям.

В реальной жизни *чужое имя*, как правило, попадает в новую этническую среду вместе со своим носителем. Адаптация в другом социуме включает в себя вовлеченность в быт, трудовую деятельность и другие сферы жизни. Среди прочих процессов запускается механизм интеграции в новую языковую среду, с которой *чужое имя* индивида вступает в непростые взаимоотношения. Вместе с тем его связи с родной культурой постепенно ослабевают. Происходящие при этом изменения могут охватывать продолжительный период времени и быть незначительными или, напротив, весьма существенными. Это зависит как от морфологического адаптивного потенциала, присущего чужому антропониму, так и от законов принимающей языковой системы. Так, среди имен исторически известных «иноземных русских» наиболее стабильным оказывается фамильный компонент антропонимической формулы, преимущественно сохраняющий признаки своей *инокультурности*. Намного больше подвержены трансформации личное имя и патроним, что объясняется частотой их употребления в речи, а также стремлением к бытовой приспособленческой доместикации членами окружающего социума: Витус Ионассен Беринг – *Иван Иванович Беринг*, Бартоломео Франческо Растрелли – *Варфоломей Варфоломеевич Растрелли*, Михаэль Андреас Барклай-де-Толли – *Михаил Богданович Барклай-де-Толли*, Ян Нецислав Игнаций Бодуэн де Куртенэ – *Иван Александрович Бодуэн де Куртенэ*.

Личное имя как единица максимальной концентрации культурной информации является важным средством поэтики. Оно живет по законам *своего* языка и обладает признаками, отражающими особенности *своей* лингвокультуры до тех пор, пока из комфортной зоны бытия в лоне родного ему национального контента не попадает в *чужое* языковое пространство, где начинается его *инобытие* – уникальное состояние чуждости одновременно и своей, и чужой этнокультурным сферам. Поэтоним вступает в сложные взаимоотношения с системой языка, ономастической системой и системой нравственных ценностей нового для него культурного мира. При этом он утрачивает ряд свойств, актуальных в

семиосфере своего этноса, приобретая другие, приспособительные для новых условий, но невозможные прежде в рамках родного ему пространства бытия. Нарушение языковых норм, происходящие в этом процессе, порождает этнокультурный конфликт, так называемый *culture bump* [7], который вскрывает и активизирует стилистический потенциал *чужого* поэтонима и весьма продуктивно работает на поэтику онимосферы художественного произведения.

Степень и способы языковой трансформации адаптируемого имени, наличие у него признаков новой культурной сущности и «следов чуждости» относится к разряду факторов, которые никогда не остаются без внимания как носителей языка, так и художников слова. Инобытие собственного литературного имени становится одним из весомых средств усиления художественной выразительности литературного образа. Наблюдается множество примеров и большое разнообразие приемов реализации этого феномена.

Писатель может эксплуатировать оригинальный вид заимствованного имени, не подвергая его воздействию «языка погружения». Так, в поэтонимосфере романа «Евгений Онегин» А. С. Пушкина встречается ряд имен, сохраняющих не только фонетический, но и графический *чужой* облик. Среди них антропоэтонимы, соотносимые с известными реальными именами исторических и знаковых в культурном отношении личностей (*Madame de Stael, J. J. Rousseau, W. Scott* и др.), имена литературных персонажей различных писателей (*Yorick, Jean Sbogar, Child-Harold*), антропоэтонимы, именующие персонажей-иностранцев романа (*Monsieur l'Abbe, monsieur Guillot*), «офранцуженные» диминутивы имен, обиходные в русской дворянской среде (*Annette, Pachtette*). Некоторые из них используются поэтом то во французской, то в русской орфографии (*Guillot – Гильо*), в разных фонетических вариантах (*Child-Harold – Чальд-Гарольд – Чильд-Гарольд*).

Намного чаще литературное *чужое имя* употребляется в орфографии языка произведения. Оно может сохранять свой иноязычный фонетический вид: *Германн* («Пиковая дама», А. С. Пушкин), *Пфуль* («Война и мир», Л. Н. Толстой), *Бертран Перри* («Епифанские шляпы», А. П. Платонов) или демонстрировать признаки адаптации к новой языковой среде. В последнем случае поэтонимы обычно представляют собой этнонимическую контаминацию, фамильный компонент которой, как было отмечено выше, отличается большей резистентностью к вмешательству принимающей лингвокультуры по сравнению с повышенной динамичностью имен и патронимов. Инокультурные имена и отчества поэтонимов легко подвергаются преобразованиям, в основном, суффиксальным оформлением и приспособительной этнонимизацией в соответствии с полной или усеченной русской именной формулой «имя –

отчество – фамилия»: *Адам Адамович Вральман* («Недоросль», Д. И. Фонвизин), *Родион Карлыч фон-Фонк* («Холостяк», И. С. Тургенев), *Андрей Иванович Штольц* («Обломов», И. А. Гончаров), *Уилька Чарльзовна Тфайс* («Дочь Альбиона», А. П. Чехов), *Амалия Ивановна Липпехель* («Преступление и наказание», Ф. М. Достоевский), *Жозефина Львовна* («Пасхальный дождь», В. В. Набоков).

В «Белой голубке Кордовы» Д. Рубиной поэтоним *Захар Миронович Кордовин* в устах персонажей-коммуникантов преобразуется в ряд инокультурных имен. Иорданец Халиль называет его *Адон Закарриа*, немец Эдуард – *Зеккэри* или *мистер Кордовин*, несколько раз его имя звучит как *дон Саккариас*.

Фамильная составляющая *чужих имен* тоже подвержена культурной трансформации. Фамилии известных русских писателей являются ярким тому примером: Д. И. Фонвизин, например, происходил из немецкого рода *Фон Фиссин*, Н. М. Карамзин – из рода, берущего начало от татарского *Кара-мурзы*, род М. Ю. Лермонтова назван по шотландскому имени *Лермонт*. Этот ряд может продолжить внушительный список «русских иностранцев».

В пространстве художественной литературы процесс этнонимического «переформатирования» фамилий наглядно демонстрирует секвенция *фон Дорн – Фондорн – Фондорин – Фон-Дорн – Фандорин – Дорин – Дронов – Дарновский – (Ван) Дорн – (Тобиас) Дорн – (Пабло) де Дорн – (Берни) Дорн* и т. д. из современной серии исторических детективов Б. Акунина, где на примере диахронического и диатопического развития одной династии можно проанализировать сопряжение и механизм адаптации иностранного имени в разных этнокультурах, а также отражения этого процесса в языке.

Инокультурный поэтоним всегда обращает на себя внимание, обусловленное неослабеваемым интересом к *чужому миру*, репрезентируемому *чужим именем*: «Нынче поутру зашел ко мне доктор; его имя Вернер, но он русский. Что тут удивительного? Я знал одного Иванова, который был немец» [4, с. 516].

При этом в сознании читателя непроизвольно запускается процесс нахождения соответствий в «национальной антропонимической базе данных». В зависимости от наличия представлений о формате различных *чужих* именовании, происходит интерпретация национального статуса имени:

– (...) Ты кто? Какого полка?
– Хрестьяна Либенавина полка третьей мушкетерской роты поручик Корнейка Фондорн!...

– Немчин? – спросил боярин (...) [1, с. 107.]

Любой поэтоним в художественном тексте функционирует многопланово: он позволяет решать специфические задачи, например,

идентифицирование или характеристику персонажа, а также играть определенную роль в реализации авторской идеи в целом. *Чужое имя* за счет собственного культурно значимого своеобразия актуализирует в произведении различные оценочно-специфичные смыслы семиотической антиномии *своего* и *чужого* и значительно расширяет диапазон ее функциональности. Так, отмечаемая ранее нетранслитерированная антропонимия «Евгения Онегина», с одной стороны, способствует достижению нужного автору стилистического воздействия (например, комического – при «обыностранивании» русского имени *Паши* от *Прасковья* французским *Rachette*), с другой, – отражает историко-культурное состояние современной Пушкину России с процветанием галломании и диглоссии в высших слоях общества. В совокупности это создает в романе эффект присутствия мира *чужого* в русском быту.

Таким образом, в поэтонимосфере художественного произведения инопоэтонимы, даже схожие морфологически, несут разную стилистическую нагрузку. Являясь этнонимизирующими знаками, они демонстрируют разнообразные семантические возможности для создания ярких образов с положительной или негативной характеристикой, кумуляционными или отчуждающими признаками, различными нормативно-эстетическими ориентирами. *Чужое имя* как художественное средство содержит значительный объем информации и большой стилистический потенциал, которые писатель реализует для создания поэтонимосферы, входящей в общее художественное пространство произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акунин Б. Алтын-толобас / Б. Акунин. – Москва, 2010. – С. 107 – 108.
2. Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры / Вяч. Вс. Иванов. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1998. – Т 1. – 1998. – 912 с.
3. Иванов Вяч. Вс. Славянские языковые моделирующие семиотические системы (древний период) / Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров. – М. : Наука, 1965. – 246 с.
4. Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени / М. Ю. Лермонтов // Собр. соч. в 2 тт. / [Сост. и комм. И. С. Чистовой; Ил. В.А. Носкова]. – М. : Правда, 1990. – Т. 2. – 704 с.
5. Мельникова А. А. Язык и национальный характер. Взаимосвязь структуры языка и ментальности / А. А. Мельникова. – СПб. : Речь, 2003. – 320 с.
6. Пословицы русского народа / Свое – Чужое. [Электронный ресурс]. URL:[https://ru.wikisource.org/wiki/Пословицы_русского_народа_\(Даль\)/Свое_–_Чужое](https://ru.wikisource.org/wiki/Пословицы_русского_народа_(Даль)/Свое_–_Чужое)
7. Lebedko M. Culture Bumps: Overcoming Misunderstandings in cross-cultural communication / M. Lebedko. – Vladivostok: Far Eastern State University Press, 1999. – 194 p.

**«OWN» FOREIGNERS: FROM OBSERVATIONS ABOUT THE
POETICS OF OTHERNESS OF A NAME IN THE
POETONOSPHERES OF WORKS OF RUSSIAN LITERATURE**

O.V. Osborneva

The foundations of antinomic thinking, mastered by various philosophical systems as semiotic antinomies, go back to the mythological consciousness that revealed the fundamental opposition of the world. The antinomic concepts corresponding to the basic relations of different order are distinguished by universal or cultural-specific features. The universal opposition of 'home-alien' reflects the specifics of the national-cultural properties. It is embodied in different spheres of life, including anthroponymy, which is always in the field of view of the artists of the word. The national standard of owns' or others' names is never left unattended by writers who use semiotic antinomy of 'home-alien' to achieve and enhance the stylistic effect. The article discusses the techniques for realization of the phenomenon of the presence of an 'alien' name in a literary text as a representative of a foreign world within its own one and its adaptation in a new linguocultural space.

Key words: home, alien, semiotic antinomy, poetonym, poetics of otherness of a name.

УДК 82-31.32

ЭТНОС И СОЦИУМ В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖУМПЫ ЛАХИРИ

М.К. Попова

ФГБОУ ВО «Воронежский государственный университет»

В статье рассмотрено, как современная американская писательница бенгальского происхождения Джумпа Лахири решает в своих рассказах и романе «Тезка» проблему инкультурации и социализации иммигрантов и их детей; на основе сопоставительного анализа произведений разных лет выявляется эволюция взглядов писательницы на проблему.

Ключевые слова: Джумпа Лахири, роман «Тезка», инкультурация, социализация, бикультурность.

Современная писательница Джумпа Лахири (род. 1967) уже в силу своей биографии не может не испытывать интереса к проблеме инкультурации иммигрантов из юго-восточной Азии и их детей в условиях американского социума. Настоящее имя этого автора, бенгалки по происхождению, – Ниланьяна Судесна, она родилась в Лондоне в семье эмигрантов, образование получила в США, с 2011 года живет в Риме, пишет на английском и итальянском языках. Уже ее дебютный сборник рассказов (*Interpreter of Maladies*, 1999), имеющий в русском переводе два варианта названия «Толкователь болезней» и «Толмач» был отмечен

Пулитцеровской премией. К настоящему времени перу Дж. Лахири принадлежат также роман «Тезка» (*The Namesake*, 2003), сборник рассказов «Непривычный мир» (*Unaccustomed Earth*, 2008), а также романы «Низина» (*The Lowland*, 2013) и написанный по-итальянски «Где я» (*Dove mi trovo*, 2018). Герои ее произведений, как правило, эмигранты из Индии, живущие в США. Они двуязычны и бикультурны, что создает для них определенные сложности, причем родной язык, бытовую культуру и этнические традиции они впитывают в семье, а в школе, в общении со сверстниками, на работе действуют в соответствии с правилами и нормами общения, принятыми в американском обществе. Дж. Лахири показывает, что одновременная принадлежность к этносу и социуму, очень различающимся по своим характеристикам, нередко становится для ее героев серьезной проблемой, которую они решают по-разному.

Некоторые ее герои полностью американизируются («Голмач»), отринув этнокультурные традиции своих предков. Местом действия в этом рассказе является Индия, куда вместе со своими тремя детьми – девочкой Тиной и мальчиками-погодками Ронни и Бобби – приезжают навестить своих престарелых родителей, вернувшихся из США на родину, мистер и миссис Дас. Хотя всё семейство Дасов являются этническими индийцами, их внешний облик и поведение полностью американизированы. Культурные традиции их родного этноса Дасам чужды, что сразу замечает сопровождающий их индеец, англоговорящий гид мистер Капаси: «Представляясь, мистер Капаси сложил руки перед грудью. Но Дас пожал ему руку по-американски твердо» [1, с. 63].

Как и полагается зарубежным туристам, они осматривают достопримечательности, в частности, храм Солнца в Конараке. Дасы представлены в рассказе с точки зрения мистера Капаси. Первое, что он замечает в миссис Дас, – «выбритые, почти доверху оголенные ноги» [1, с. 62]. Внешний вид женщины заметно отличается от принятого в Индии, местные мужчины, которые случайно видят ее возле чайной, воспринимают его как провокационный. Один из них даже «запел ей вслед популярную любовную песенку, но она, видимо, не знала хинди, потому что ... вообще никак не отреагировала на это предложение любви» [1, с. 63-64]. На протяжении всей экскурсии миссис Дас обращает очень мало внимания на красоты, на собственных детей и мужа, занята она в основном тем, что покрывает лаком ногти на руках.

Мистер Дас ведет себя как типичный американский турист. Одет он в шорты, футболку и теннисные туфли, на груди висит «камера с внушительным телефотообъективом, множеством кнопок и разных штучек» [1, с. 63], он постоянно «щелкает», что считает интересным, например, «босоногого крестьянина в грязном тюрбане» [1, с. 65] и читает путеводитель.

Отец и мать семейства выросли в США и полностью усвоили американский образ жизни. По наблюдениям мистера Капаси, «выговор у них был совсем как в американских телепрограммах» [1, с. 65], их отличает эгоцентризм и инфантильность: «Они какие-то невзрослые, подумал мистер Капаси. Ведут себя не по-родительски, а как дети постарше. Как будто им всего на день поручили младших; трудно было представить, что они способны нести ответственность за кого-то, кроме себя самих» [1, с. 65].

Дж. Лахири нередко анализирует проблему инкультурации и социализации на материале любовных коллизий. В «Толкователе болезней» миссис Дас неожиданно рассказывает мистеру Капаси историю своего краткого и невольного грехопадения, которое произошло с товарищем ее мужа. В рассказе остаются не вполне понятными причины ее исповеди и причины, по которым она ожидает от гида какой-то помощи. То ли это результат ее знакомства с фризами храма Солнца, на которых «изображены переплетения обнаженных тел, совокупляющихся в различных позах» [1, с. 69], то ли неправильное понимание основной профессии мистера Капаси, который служит переводчиком у врача, помогая ему объясниться с говорящими на хинди пациентами, то ли просто синдром случайного попутчика, перед которым можно раскрыть душу, а затем расстаться навсегда. Героине нужно некое отпущение греха, а мистер Капаси видит в ее откровенности возможность на установление подлинного и долгого контакта с представителем иной культуры, чему способствует просьба миссис Дас о его адресе. Он с юности «мечтал стать переводчиком дипломатов» и «участвовать в разрешении конфликтами между народами и странами, в улаживании споров» [1, с. 67]. Обстоятельства помешали мистеру Капаси воплотить свою мечту в жизнь, и теперь он надеется хотя бы на переписку со своей новой американской знакомой. Однако миссис Дас на его глазах теряет записку с адресом мистера Капаси. Несмотря на одинаковую этническую принадлежность воспитание в разных социумах делает коммуникацию между ними невозможной.

В «Секси», другом рассказе из дебютного сборника Дж. Лахири, местом действия является Бостон, а участниками любовной истории становятся одинокая молодая американка Миранда, работающая на общественной радиостанции, и бенгалец Дев. Он сотрудник банка, вполне обеспечен, живет в США. Героиня – во многом типичная американка, кругозор которой весьма ограничен. По поводу Бенгалии она «сначала думала, что это религия» [1, с. 77], Деву пришлось показать ей на карте, что это район в Индии. Дев женат на красивой индийке, его любовная связь с Мирандой возможна только потому, что его жена улетела в Индию навестить родителей, и затухает, когда она возвращается. Дев, безусловно, успешно вписался в американский социум, но культурные различия между

ним и Мирандой весьма значительны. Ее поражает в нем многое, Дев существенно отличается от «ребят, с которыми она встречалась в колледже» [1, с.79]. Так, он не признает стереотипы современного американского общества относительно равноправия мужчины и женщины. «Дев всегда расплачивался за нее, открывал перед ней двери, целовал ей руку над ресторанным столиком. Дев был первым, кто принес ей букет цветов...» [1, с. 79]. Но при этом ни о каких серьезных отношениях с Мирандой он не помышляет, ценит только ее сексуальность, ее длинные ноги и поэтому дает ей прозвище «Секси». Следует упомянуть, что различия между героями обусловлены не только их этнокультурной принадлежностью, но и уровнем образованности и обеспеченности, что становится ясно из нескольких фраз героя о его детстве, в котором «вернувшись из школы, он пил манговый сок, который ему подавали на подносе; потом он переодевался в белое и играл в крикет на берегу озера» [1, с. 82]. А когда в Индии возникли беспорядки, у семьи нашлись средства и возможности отправить его на другой континент, на учебу в Нью-Йорк. Детство Миранды, обычной американской девушки родом из Мичигана, явно было другим.

Несколько вариантов влияния этноса и социума на любовные отношения проанализированы в романе «Тезка». Его герой родился в США в семье молодых эмигрантов из Индии и все детство и юность существовал в двух мирах: бенгальском в семье и американском в школе. Ситуация осложнялась еще и тем, что при рождении мальчик получил имя Гоголь – в честь русского писателя, которым его отец восхищался. Это имя и было записано в свидетельстве о рождении. Согласно бенгальской традиции, у человека должно быть два имени, домашнее и официально. Вторым именем мальчика становится «Никхил», что по-бенгальски означает «включающий в себя целый мир». И уже при поступлении в школу происходит столкновение двух культурных традиций. Родители хотят, чтобы сына называли там официальным именем, а он предпочитает домашнее. Однако в американской школе мнение ребенка важнее, чем мнение его родителей, что приводит тех в полное изумление. Не менее удивительно для них то, что в школе их сына «вообще нет ничего обязательного, кроме утренней линейки и присяги американскому флагу. А все оставшееся время они сидят за общим круглым столом, пьют лимонад и едят печенье...» [2, с. 89].

Бикультурность героя романа ярко представлена во многих эпизодах повествования, например, о праздновании его четырнадцатилетия: «Для его родителей это, конечно, очередной повод устроить вечеринку для своих друзей-бенгальцев. Его собственные друзья собирались у него накануне:...пицца..., бейсбольный матч по телевизору, пинг-понг на террасе» [2, с. 105].

Взрослый юноша отказывается от своего домашнего имени и меняет его на официальное, под которым поступает в колледж. Именно как Никхил он знакомится с Рут и влюбляется в нее. Для его родителей его влюбленность в девушку иной культуры непонятна и неприемлема, их собственный брак был «договорным», заключенным по бенгальским обычаям, которые не включали в себя любовь. Они «в качестве отрицательного примера называют бенгальцев, женившихся на американках, – все такие браки распались» [2, с. 167]. Рут уезжает учиться в Англию и там остается, к радости родителей Никхила.

Другая любовная история героя оказывается более длительной, а конец ее – более драматическим. В это время после окончания университета он работает в крупной архитектурной фирме в Нью-Йорке. С Максин он знакомится на вечеринке. И на следующий день она сама звонит ему и «без всякого смущения приглашает его к себе домой на ужин» [2, с. 183]. Герой оказывается в доме родителей Максин, людей весьма обеспеченных, культурных и терпимых, и довольно скоро переезжает к ним, становится практически членом их семьи, получает даже ключ от дома, едет в отпуск на их дачу в Нью-Гемпшире. По дороге в Нью-Гемпшир Никхил и Максин заезжают в гости к его родителям, героиня «рассматривает этот визит как некий экзотический опыт, как аномалию, которая никогда не повторится» [2, с. 206-207].

Внешне знакомство Максин с родителями ее бойфренда проходит спокойно и прилично, но никакой близости между ними не возникает. Мать Никхила про себя возмущается поведением девушки: «У нее же нет никакого представления о приличиях! Она обращалась к ним с мужем по именам, что совершенно недопустимо» [2, с. 233]. Совершенно обычная в американском обществе манера общения абсолютно неприемлема для пожилой бенгалки.

Культурные различия между американцами и бенгальцами становятся ее более очевидными, когда неожиданно умирает отец героя. Никхил чувствует настоятельную эмоциональную необходимость соблюдать все принятые среди бенгальцев траурные обряды и ритуалы, для него важно поддержать в это трудное время мать, он собирается провести с ней целый месяц, получив отпуск на работе. Максин такое поведение совершенно непонятно, она считает, что ее возлюбленному стоило бы поскорее «уехать от всего этого» [2, с. 254].

Джумпа Лахири как будто подводит читателя к мысли о том, что «Запад есть Запад, Восток есть Восток, и с мест они не сойдут» (Р. Киплинг), что в наиболее знаменательные для человека моменты жизни верх одерживает культура, впитанная в семье в первые годы жизни. Любовные неудачи героя в отношениях с американскими девушками на первый взгляд подтверждают это вывод. Для внешне абсолютно американизированного Никхила, которого многие принимают за испанца

или итальянца, который комфортно чувствует себя в обществе своих американских сограждан, в число которых он входит по праву рождения, в минуты, когда рушится его кровнородственная связь с отцом, на первый план выходят этнокультурные традиции родины его предков.

Однако дальнейшей историей своего героя писательница опровергает этот напрашивающийся вывод. Никхил знакомится с Мушуми, девушкой такого же, как у него, бенгальского происхождения, так же, как он, выросшей в США. К этому знакомству, а точнее, к его возобновлению, ибо Никхил и Мушуми не раз виделись еще в детстве, героя подталкивает мать, которая мечтает обрести «правильную» невестку. Ее мечта исполнилась, герои понравились другу другу, через год состоялась их свадьба, устроенная в соответствии со всеми национальными традициями: молодожены наряжены в пенджабскую рубаху и сари, подается только индийская еда, «традиционная индийская музыка льется из динамиков» [2, с. 302], обряд совершает священник из семьи брахманов. Соблюдены все обычаи, принятые у бенгальцев, но брак, заключенный по всем правилам этноса, терпит крах в силу личной несовместимости героев, у которых оказываются слишком разными взгляды на жизнь, несовпадающая система ценностей. В финале произведения Никхил понимает, что жизнь – это цепь случайностей, его попытка «заставить свою жизнь течь по правилам» [1, с. 376], будь то патриархальные устои бенгальской общины или правила современного американского социума, не удалась. Писательница подводит читателя к мысли о том, что в отношениях между людьми важны не этнические и социальные сходства или различия, а некие вечные общечеловеческие ценности, которые они разделяют или не разделяют. Столь значимые в современном обществе понятия терпимости, межкультурного диалога и коммуникации отступают перед существовавшей от века гуманистической мыслью о важности во взаимоотношениях людей именно человеческого начала и личностного взаимопонимания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лахири Дж. Рассказы / Дж. Лахири // Иностранная литература. 2003. – № 1. – С.62-91.
2. Лахири Д. Тезка: [роман] / Джумпа Лахири; [Пер. с англ. А. Галль]. – СПб.: Аркадия, 2019. – 384 с.

ETHNOS AND SOCIUM IN THE WORKS OF JHUMPA LAHIRI

M.K. Popova

The paper describes how Jhumpa Lahiri, Modern American writer of Bengal origin solves in her short stories and novel *The Namesake* the problem of inculturation and socialization of immigrants and their children. Comparative study of the works

written in different years shows the evolution of the writer's understanding of the problem.

Key words: *Jhumpa Lahiri, «The Name sake», inculturation, socialization, biculturalness.*

УДК 392:821.161.1-3

А ПОГОВОРИТЬ?!

Т.Г. Струкова

Воронежский государственный педагогический университет

В статье анализируется замещение культурного кода, создание симулякров, которые разрушают реальность и подменяют национальный образ настоящего и будущего.

Ключевые слова: *транслитерация, культурный код, симулякр, образ настоящего, гиперреальность.*

О, друг мой, Аркадий Николаич!

Об одном прошу тебя: не говори красиво.

И.С. Тургенев. Отцы и дети

В нарушение общепринятого стиля научной статьи начну с цитаты. И.С. Тургеневу принадлежит знаменитый завет: «Берегите чистоту языка как святыню! Никогда не употребляйте иностранных слов. Русский язык так богат и гибок, что нам нечего брать у тех, кто беднее нас».

П. Мериме утверждал, что русский язык – это «язык поэзии».

А Л.Н. Толстой жестко заметил: «Если бы я был царь, я бы издал закон, что писатель, который употребит слово, значения которого он не может объяснить, лишается права писать и получает сто ударов розог».

Ф.М. Достоевский настаивал: «Лишь усвоив в возможном совершенстве первоначальный материал, то есть родной язык, мы в состоянии будем в возможном же совершенстве усвоить и язык иностранный, но не прежде».

Дж. Оруэлл, автор знаменитого, поминаемого к месту и не к месту романа «1984», призывал соотечественников: «Никогда не используйте иностранных, научных слов или жаргон, если существует эквивалент на английском языке». Он же ввел в политический оборот словосочетание «холодная война».

А теперь реклама: «Не пропусти уникальный иммерсивный бал, в котором главная героиня – это ты. Тебя ждут прекрасные принцы и

волшебные сюрпризы!». И далее ссылка на сайт, честно предупреждающий, что его владельцы собираются использовать ваши персональные данные, на передачу которых вы, конечно же, добровольно дали согласие.

Immersive (англ.) – прил.; 1) много направленный, с одновременным воздействием на человека посредством нескольких каналов восприятия (зрение слух, обоняние, осязание); 2) инофрм., кино – иммерсивный, создающий эффект присутствия. Главный смысл слова – это эффект погружения в моделируемую, искусственную реальность.

Глубина восприятия мира, многозначность его интерпретации была и есть неотъемлемая часть таланта художника, музыканта, писателя. Когда приглашают на «иммерсивный» бал или в «иммерсивный» театр, то в этой конструкции подчеркивается технологический фактор, потому что действие разворачивается в созданной компьютером искусственной реальности, в которой принц совсем не настоящий человек, а виртуальная картинка.

Или любимое лингвистами слово «адгерентный». «Словарь синонимов» дает следующий ряд: адгерентный – привнесенный – наносный, адгерентный, внесенный, добавленный, включенный [4]. Вот, к примеру, высказывание: «Адгерентные коннотации имеют названия контекстные, окказиональные. Они могут быть выражены стилистически нейтральными словами, которые приобретают экспрессивные и эмоциональные оттенки только в определённом контексте, в определённой речевой ситуации» [3, с. 182].

Английское *adherent* как существительное означает *адепт, поборник, сторонник, приверженец*. Как прилагательное *adherent* может значить *вязкий, липкий, клейкий, сросшийся, приросший, прикреплённый, присоединённый, прикрепленный к субстрату, плотно прилегающий*. Итак, делаем попытку перевести «адгерентные коннотации» – присоединенные скрытые смыслы или прикрепленный подтекст. Получается ерунда, что со всей очевидностью подчеркивает забвение или незнание призыва Дж. Оруэлла, который настаивал, что необходимо искать подходящее выражение в родном языке.

Транслитерация – адгерентный – создает наукообразный сленг, некую завесу, которая, во-первых, призвана подчеркнуть принадлежность субъекта к закрытому сообществу посвященных; во-вторых, поднять собственную значимость в науке [2]. Вернее всего будет перевести *adherent connotation* как привнесенный смысл или добавленный подтекст. Поиски слова на родном языке приводят к ясному пониманию того, что якобы научная фраза грозит обернуться незнанием и своего языка, и чужого, хотя вам с энтузиазмом будут доказывать, что все это просто термины.

Адепты глобального английского языка с необъяснимым восторгом утверждают: если все технические термины существуют на английском

языке, то для понимания прогрессивного технологического мира достаточно транслитерации, перевод не нужен и даже архаичен, он как будто подчеркивает полное выпадение из «прекрасного нового мира». Напомним, что так называемый *comp. lang* был придуман в 1980-е гг. как язык программирования. *Comp. lang* был намеренно обеднен для сотрудников компьютерной сети, работающих удаленно, к примеру, где-нибудь в Индии.

Отмечу, если слово фиксируется в художественном произведении, то это свидетельство того, что в каком-то регистре повседневной речи, например в молодежном сленге, оно уже закрепилось. Русский язык тем и велик, что, используя слово (модное, узкопрофессиональное, техническое и т.д.), он его может запросто приспособить с помощью многочисленных приставок и суффиксов, превратив откровенное заимствование в самый настоящий «русизм». Кстати, разного рода объяснений обильному вбросу англицизмов множество, но они никак не затрагивают глубинную проблему, – какова культурологическая и цивилизационная цель «модных» новшеств?

Наши образы настоящего и будущего складываются из русских сказок, литературы, кино, именно так формируется культурно-историческая среда – от обыденного языка до культуры во всех ее ипостасях. Западный мир создает собственные образы настоящего и будущего исключительно для себя, ориентируясь только на свои мифы, сказки, книги, фильмы. Модные среди подростков и молодых людей слова «райтер» (*writer* – писатель), «лайв-баттл» (*life-battle* – схватка не на жизнь, а на смерть), «хоуми» (*homie* – амерк. разг. – друг, подруга), «бро» (*brother* – брат), «рили» (*really* – действительно, в самом деле), «чилить» (*to chill* – остужать), «агриться» (*angry* – злой, негодующий), «сорян» (*sorry* – сожалеющий), «фуди» (*food* – еда), «чекать» (*to check* – проверить, уточнить), «хейтить» (*hate* – ненависть), «рофлить» (*rofl* – аббревиатура фразы *rolling on the floor laughing* – от смеха кататься по полу) никак не заветный пароль доступа в «дивный новый мир». Несомненно, язык – дело живое и развивающееся, однако ломаный язык коверкает мышление и, в конечном итоге, восприятие мира становится изломанным.

В 1980 г. Жорж Батай возвращает в активный гуманитарный оборот широко используемый в античности термин «симулякр» (*simulacrum* – лат. – подобие, видимость, образ, тень). В свою очередь Жан Бодрийар в 1981 г. выпускает книгу «Симулякры и симуляция», в которой он называет современную эпоху эрой гиперреальности [1]. Составляющими частями гиперреальности становятся знаки или несамостоятельные феномены. Они отсылают уже не к явлению или вещи, а к чему-то другому, симулятивному. Ж. Батай считал, что для современного мира характерно чувство полной утраты реальности.

Разрабатывая теорию о порядке симулякров, Ж. Бодрийар относил моду (наряду с деньгами, общественным мнением и т.д.) к третьему уровню симуляции. Ж. Бодрийар писал, что мода как явление в широком смысле слова – просто кажимость. Эта видимость призвана завуалировать внешнее влияние на сознание и поведение человека для достижения собственной цели, истинный смысл которой полностью скрыт.

В романе Т. Устиновой «Звезды и Лисы» Юля-Лиса, удивительная спутница главного героя Ника, рассуждает так: «Ведь самое главное, чтобы модно!.. Взять, к примеру, уши. Если они огромные, как у летучей мыши, – это хорошо, их можно еще больше оттопырить, и это будет твоя фишка» [6, с. 159]. И, как настаивает Юля-Лиса, этот «тренд» по поводу ушей понимают молодые, а сорокалетние старухи совсем отстали, они накачивают губы. «На них в тусовке не клюют, продвинутые! А че там хозяевам рынка стройматериалов нравится, это я не в курсе» [там же].

Мишель Фуко подчеркивал, что гиперреальность бесконечно множит знаки-симулякры, провоцируя тем самым тягостное ощущение бессмысленности бытия [9]. Гиперреальность не просто выдавливает на задворки народную память или намеренно делает ее незначительной, память народа стирается безвозвратно. Кроме этого, уничтожается реальность, какая была на самом деле. Манипулирование коллективным сознательным и бессознательным приводит к тому, что людям навязывается та реальность, какую они должны помнить в данное мгновение. Мишель де Серто писал, что определенные формы культурных практик, свойственные и эпохе, и нации в целом, позволяют увидеть неразрывную *связь со словом* как «источником всякой власти» [10, р. 45].

Вытеснение русской речи направлено на поражение сознания (лат. – *consciencia*), слом самоидентификации народа, утрату национальной, этнической, государственной идентичности, разрушение цивилизационного кода и внутреннего единства, культурной суверенности страны. Цель новояза – лишение тех, кто объявлен соперником, собственного языка, увод проблемы от её обозначения, отрыв формы слова от его содержания. Новояз незаметно разрывает единое «поле культуры» (П. Бурдьё), выстраивает стену непонимания между поколениями, полярно разводит разные социальные слои, углубляет недоверие, формируя у одних групп комплекс снобистского превосходства, а у других – незаслуженный комплекс неполноценности.

Намеренная игра со значениями приводит к подмене смысла, тем более, если первоначально он был негативно окрашен: «Брат уверял, что это не просто костюм, а ... «коллаб», что означает «коллаборацию брендов»! Ник сказал, что знает только французское коллаборационистское правительство времен второй мировой войны ... Сандро сообщил, что «коллаб» – это когда две знаменитые марки одежды

сговариваются и выпускают современный продукт. Сандро, как человек светский, разбирался в брендах, марках и прочей ерунде» [6, с. 209].

Ремарка: collaborate – сотрудничать с врагами, оккупантами; collaboration – коллаборационизм; сотрудничество с врагами, оккупантами.

В настоящее время разрушается само понятие разговора. Героиня романа «Звезды и Лисы» точно отметила смысловую перемену слова «беседа»: «Ток-шоу показывали, то есть говорильное представление!» [6, с. 159]. Мир перестал быть реальным, важным, понимаемым. В «шоу-мире» самым главным стал успех, и совсем не важно, каким способом он достигается. И не суть, о чем идет речь – о разводах, чужих и своих мужьях/женах, балетной премьере или политике. Молва, сплетня, скандал прибавляет «лайков» (likes – симпатии), поднимает «рейтинг» (rating – брит. – оценка, определение стоимости; амер. – оценка, показатель популярности), помогает поймать «хайп» (hype – навязчивая реклама, надувательство, шумиха).

Едкая ирония по поводу нынешней культурной ситуации зафиксирована в эпизоде романа «Земное притяжение»: «Чтения проходили в корпусах бывшего завода «Серп и молот», нынче переделанного под современные нужды. Здесь размещались фотостудии, кинозалы, уютные галереи, крохотные антикафе, чилл-ауты, студии звукозаписи, помещения для «квартирников» – не в квартирах же проводить «квартирники»! – веганские кафе, столовые по типу советских – для прикола, – зоны релакса, декорации для съемок, корнеры, в которых продавалась одежда из натуральных материалов, лавки с био- и фермерскими продуктами и другие необходимые современному человеку штуки» [7, с. 308-309]. Все идет по давно обозначенному пути: «Шумим, братцы, шумим!»

Бородатый мальчик, с виду журналист, завсегда у самых модных мест, задает героине такой вопрос: «Вы согласны, что чем более интенсивной и удаленной становится коммуникация, тем больше она стимулирует людей к личному общению?» [7, с. 312] Он совершенно искренне считает, что интернет способен заменить встречу знакомцев или друзей, что виртуальное присутствие какой-либо персоны в телефоне, планшете, компьютере и т.д. достаточно для «коммуникации». А люди почему-то предпочитают общаться «в реале»!

Ответ юной красотки Даши незатейлив только на первый взгляд:

– Может, людям просто хочется поговорить?

– Как?

Даша показала, как именно.

– Поговорить словами. Друг с другом [7, с. 312].

И действительно, может быть, уже просто начать разговаривать? Друг с другом на родном языке. И вспомнить слова Тургенева о том, что «нам нечего брать у тех, кто беднее нас».

ЛИТЕРАТУРА

1. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. – М.: Издательский дом «Постум», 2015. – 240 с.
2. Горбунов А. П. Сверх(транс)сущность труда и эволюция создаваемых им типов ценности, стоимости: от наемного труда и финансового капитала — к преобразовательному самостоятельному сверхтруду и сверхкапиталу // Вестник Пятигорского гос. ун-та. 2018. – № 1. – С. 9-25.
3. Ратько М. А. Адгерентные коннотации и их роль в изучении иностранного языка // Предметная и методическая компетентность как важнейшая составляющая профессионального мастерства преподавателя иностранного языка: материалы межвузовского научно-методического online-семинара; Минск, 30 марта 2017 г. / Белорус. гос. пед. ун-т им. М. Танка; редкол.: А.В. Торхова [и др.]; отв. ред. В.П. Скок. – Минск: БГПУ, 2017. – С. 182–185.
4. Словарь синонимов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_synonyms (дата обращения: 10.01.2019).
5. Струкова Т. Г. Массовая литература как феномен культуры // Вестник Воронежского гос. ун-та. – Серия: Философия. – 2017. – № 3, июль-сентябрь. – С. 62-73.
6. Устинова Т. Звезды и Лисы. – М.: Эксмо, 2018. – 320 с.
7. Устинова Т. Земное притяжение. – М.: Изд-во Э, 2017. – 320 с.
8. Феномен повседневности в литературе XX века: монография / науч. ред. Т. Г. Струкова. – Воронеж: ВГПУ, 2013. – 208 с.
9. Фуко М. Герменевтика субъекта. – СПб.: изд-во Наука, 2007. – 677 с.
10. The Certeau Reader / Ed. by Gr. Ward. Blackwell Publishers, 1999. – 135 p.

HAVE A TALK?

T.G. Strukova

The article analyses substitution of the cultural code, creation of simulacra which destroy reality and replace the image of the present and the future.

Key words: *transliteration, cultural code, simulacrum, the image of the present, hyperreality.*

УДК 82-9:070.821.111

ВЗГЛЯД АНГЛИЧАН НА САМИХ СЕБЯ

С.Н. Филюшкина

ФГБОУ ВО «Воронежский государственный университет»

В статье рассматривается проблема английской национальной идентичности, какой она предстает в публицистике известных английских писателей (Дж. К. Джерома, Д. Голсуорси, Дж. Оруэлла, Д.Б. Пристли) в период с 1900 по середину 1970-х гг. Наряду с вниманием к жанровому своеобразию ряда

произведений, объектом анализа становятся позиция авторов-англичан, искренность, правдивость и спорность их суждений о своей нации. Особое внимание уделяется феномену английского лицемерия, трактуемого по-разному. Выделяется оригинальная точка зрения Пристли, стремящегося доказать, что обвинение англичан в лицемерии обусловлено непониманием специфики английского менталитета, для которого характерна размытость между сознанием и подсознанием, причудливое сочетание рационально-логического восприятия жизни и ставки на чутье, неуловимая уклончивость английской души.

Ключевые слова: *публицистика, жанр, литературная критика, английские писатели, юмор, парадокс, противоречия, идентичность, частная жизнь, лицемерие, логика, чутье.*

Выбранные для анализа публицистические произведения разделены ощутимыми временными промежутками. Это дает возможность выявить эволюцию авторских позиций или, наоборот, их повторяемость.

В 1900 г. вышла книга Джерома К. Джерома «Трое на велосипеде». В оригинале англоязычное название соединяется с немецким словом *Bimmel*, придуманном в студенческой среде, что означает «свободное, бесцельное бродяжничество для собственного удовольствия» [2, с. 311]. Перед нами приключения уже известных нам Гарриса, Джорджа и Джея, на этот раз отправившихся в Германию и попадающих в смешные ситуации.

Статья Джона Голсуорси «Русский и англичанин» была напечатана в 1916 г. в разгар потрясшей человечество первой мировой войны. Свое исследование «Лев и Единорог»: социализм и английский гений» Джордж Оруэлл датировал февралем 1941 г., когда по континентальной Европе развернули свои марши гитлеровские войска, а на Британские острова стали падать немецкие бомбы. Очерк Джона Бойнтон Пристли «Англичане» относится к 1973 г.

Названные произведения различаются кругом поднятых проблем, а также объемом и повествовательной манерой. У Джерома, за исключением последнего, аналитического, раздела, подводящего итоги, она окрашена юмором, включает в себя обращение к комическим фабульным моментам. Восторженные эмоции Голсуорси призваны передать его любовь к русской литературе, «искренность и правдивость» которой – от Гоголя до Куприна и Горького – позволили автору, по его признанию, проникнуть в душу русского человека. Оруэлл и Пристли ведут разговор более сдержанно, хотя отнюдь не равнодушно. Оруэлл обращается к проблемам общественного и политического устройства Англии, социальному неравенству, к надежде на преодоление его с опорой на социалистические идеи, осторожно касается позиции Советского государства в конце 1930-х – начале 1940-х гг., его отношений с гитлеровской Германией, в возможном столкновении с которой автору чудится поражение русских. В отличие от Оруэлла, Пристли, не скрывая проявляющегося в интонации вызова, отвергает эгалитарное общество, считает, что существование

сословий лучше способствует сохранению «уютной» частной жизни англичан, их умению устроиться в некой стабильной общественной нише, в своем кругу: «Намного труднее ладить со множеством Джонсов, чем признавать порою, что герцог Джонс знатней и важней тебя» [4, с. 384].

Естественно, что отмеченные нами особенности мировоззрения рассматриваемых авторов определяют своеобразие их национальной идентичности. Но обращаясь к последней более подробно, хотелось бы сосредоточиться именно на ее нравственно-психологической, духовной составляющей. В книге Джерома встречи английских путешественников с «аборигенами» призваны подчеркнуть предельную регламентацию жизни немцев, четко расписанную извне до мелочей. Этому служат уже упомянутые выше комически окрашенные фабульные ситуации, связанные, например, с изображением жука, который в нарушение правил полз по траве, а не по дорожке, и был водворен на предписанный ему путь бдительным смотрителем; или с дамой, растерявшейся в парке, поскольку тропинки в нем были распределены по полу, по возрасту и другим внешним признакам гуляющих.

В подобной обстановке, когда нельзя выбирать, а надо подчиняться, атрофируется способность человека к внутреннему самоопределению, он добровольно служит любым обладателям «блестящих пуговиц»: «...свобода воли и личности не искушает немца: он любит, чтобы им управляли» [2, с. 324]. Такую психологию Джером объясняет тем, что Германия на протяжении долгого исторического времени посылала своих сыновей в иноземные наемные армии, где в юношей вбивали дух солдатчины, приучали прежде всего к «выправке». Торжество этого духа укрепилось особенно при нацизме, что отразила мировая литература после 1945 г., создавшая не один образ «служителя порядка», который без поручения не чувствовал себя человеком (вспомним полицейского Йепсена в «Уроке немецкого» З. Ленца, Рудольфа Ланга в романе Р. Мерля «Смерть – мое ремесло»).

Предельное, даже гротескное сгущение отмеченных черт при изображении «аборигенов» в книге Джерома определяет также гротескную, на этот раз довольно спорную национальную характеристику англичан, которые предстают бесконечно свободными, лишенными соблюдения всяких условностей в своем поведении. Если в Германии, замечает автор устами Джея, полицейский священен, как брамин, то для английских юношей дразнить его – одно из самых больших удовольствий, правда, омраченных тем, что объект шуток в любом случае остается невозмутимым. Более того, наивысшим развлечением молодых англичан оказывается демонстративное нарушение ими закона, кстати, в Англии якобы очень мягкого, поэтому бросить ему вызов, «влететь в историю» требует со стороны юного жителя Альбиона «большого упорства и настойчивости» [2, с. 270].

Пренебрежение условностями связано с культом частной жизни у англичан. На таком феномене особенно задерживаются Оруэлл и Пристли. По словам первого, «это – свобода иметь собственный дом, делать, что хочешь, в свободное время, самому выбирать себе развлечения, а не чтобы их выбирали для тебя наверху. Самый противный для англичанина персонаж – тот, кто сует нос в чужие дела» [3, с. 9]. Оговаривая, что частная свобода, к сожалению, скорее всего – дело проигранное (англичан уже нумеруют, классифицируют, мобилизуют, «координируют»), Оруэлл, тем не менее, подробно перечисляет любимые занятия соотечественников: они цветоводы, собиратели марок, голубятники, столяры-любители, метатели дротиков и т.п. Возвышаясь над бытовой стихией, Пристли свое представление о привлекательной частной жизни англичан связывает с их особой психологией. Он использует формулировки испано-американского философа Сантаяны, утверждавшего, что англичанином правит внутренняя атмосфера, погода его души; англичанин устанавливает внутри себя некое довольство и равновесие и этим **оплотом правильности** (выделено нами. – С.Ф.) без труда поверяет все ценности, возникающие на его нравственном горизонте [4, с. 392].

Налицо убеждение англичан в своей цельности, проявляется ли она на уровне хобби или состояния души. Однако публицистические суждения рассматриваемых авторов нередко приводят и к противоположному выводу. Его подсказывает статья Голсуорси «Русский и англичанин», напечатанная на русском и английском языках в журнале «Россия XX века», вышедшем в Лондоне во время первой мировой войны.

Противоречивость англичан отражается в постоянных оговорках автора при их характеристике. Говоря о своем соотечественнике, что он хозяин своего слова, Голсуорси тут же добавляет «почти всегда». «Он не лжет... почти никогда; честность, по английской поговорке, – лучшая политика. Но самый дух правды он не особенно уважает. Он бессознательно занимается самообманом, отказываясь видеть и слышать то, что может помешать ему «преуспеть». Им движет дух соревнования, он хочет не столько жить полной жизнью, не столько понять, сколько победить. А для того, чтобы победить, или, скажем, создать себе иллюзию победы, надо на многое старательно закрывать глаза» [1, с. 371]. (Вспомним резко контрастное понравившееся Пристли утверждение Сантаяны, что англичанин поверяет все ценности, возникающие на его нравственном горизонте, опираясь на некий «оплот правильности»).

Подобная двойственность англичан в статье Голсуорси оттеняется его оценкой русского человека, для которого важнее дух правды, а не ее буква. Русский, в отличие от англичанина, прячущегося за иллюзию (на которую последний опирается во имя победы и успеха), «упивается самопознанием и самораскрытием, любит исследовать глубины своих мыслей и чувств, даже самых мрачных», «жадно набрасывается на жизнь и

пьет чашу до дна» [там же], не пугаясь разочарования. Тогда как англичанин «берет чашу осторожно и прихлебывает маленькими глотками» [там же]. При очевидных восторженных нотках Голсуорси в его оценках русских, стремящихся докопаться до сути, писатель делает парадоксальный вывод, что именно в силу сознательной слепоты англичан к «беспокойному фактору – правде», их практического и осторожного взгляда на жизнь они добились «свободы слова и действий» и в этом – тесного единения, что русским как молодой нации пока не дано! [1, с. 371].

Над проблемой такого единения и внутренней цельности англичан размышляет и Оруэлл, неоднократно перечисляющий разнообразные, нередко противоречащие друг другу черты англичан как нации. Здесь и классовый снобизм, и мягкость, глубоко моральное отношение к жизни и похабство, лицемерие, реализм и иллюзии, демократия и привилегии, притворство и порядочность, тонкая система компромиссов... Нельзя не заметить, что в фиксации противоречивых черт англичан у Оруэлла порой возникает элемент парадокса, хотя такого определения он сам не дает, но в подтексте оно чувствуется.

Так, говоря о том, что у англичан абстрактная мысль вызывает отвращение, что они считают себя практичными, автор подчеркивает как раз полное отсутствие «практичности», например, в методах городского планирования и водоснабжения (работники здесь цепляются за все устаревшее и неудобное) и в системе правописания, не подчиняющейся никакому анализу, и в системе мер и весов... И вообще, о какой «практичности», «эффективности» действия можно говорить, если англичане, как подчеркивает Оруэлл, способны действовать не размышляя!

В быту англичане отнюдь не пуритане: они сквернословят, любят грязные анекдоты, пьют пива столько, сколько позволяет заработок, и одновременно осведомлены о существовании «ханжеских законов» (например, о продаже спиртного, о лотереях), «которые написаны так, чтобы вмешиваться в жизнь каждого, но на практике никому не мешают» [3, с. 10]. Заявляя о мягкости английской цивилизации, Оруэлл напоминает о том, что в его стране до сих пор и порют, и вешают. Но суровый и даже злобный судья, приговаривающий к таким видам наказания, отличается предельной неподкупностью, какую не найдешь в других странах!

Признавая, что по отношению к богачам, власть имущим – с одной стороны, и бедным, эксплуатируемым – с другой система законодательства в Англии проявляет себя по-разному, Оруэлл объявляет «чрезвычайно важной английской чертой веру в некий закон как что-то стоящее выше государства и индивидуума»; он может быть «жестоким и глупым», но опять-таки неподкупным. И по-своему, вслед за Голсуорси и предугадывая приведенные выше формулировки Пристли – Сантаяны, ищет то, что сливает англичан в одну нацию. Для Оруэлла это их способность, при

наличии классов, «привилегий и снобизма», «старых и глупых» у колеса управления «в критические моменты чувствовать одинаково и действовать вместе» [3, с. 20]. В частности, способность представителей правящего класса во время войны (втягивающей в свой водоворот прежде всего простых людей) подвергать и свою жизнь опасности, что показала недавняя битва за Фландрию.

В разных вариантах в рассматриваемых публицистических произведениях встает проблема лицемерия англичан, в котором их согласно обвиняют представители других народов. Этот порок соотечественников открыто признает Голсуорси, называя жителей Альбиона самой неискренней нацией. Оруэлл избирает более сложный путь, анализируя позицию обвинителей Англии, указывающих на главную суть ее лицемерия: это постоянно провозглашаемый британцами антимилитаризм вопреки факту создания ими огромной колониальной империи! Но, по мнению писателя, лозунг «Правь, Британия!», размахивание флагами и хвастовство победами утверждает в Англии лишь «крохотное меньшинство»: «Патриотизм простых людей не гласный и даже не сознательный. В их исторической памяти не удержалось ни одного названия выигранной битвы» [3, с. 11]. Более того, среди отечественных стихотворений и песен наиболее популярны те, в которых отражаются отступления британских военных, постигшие их катастрофы. И вообще о самом существовании британской империи рабочий класс якобы не знает, в чем, по Оруэллу, возможно, и проявляется его неосознанное лицемерие.

Нельзя не признать, что логика рассуждений рассматриваемого писателя и система его доказательств достаточно уязвимы. Не менее сложен Джон Бойнтон Пристли. В одном своем «варианте» он прямолинеен и резок. Подвергает критике ряд сложившихся мифов, например, о гибкости английского судопроизводства и защите личности, поскольку последнее основано не на своде законов, а на наследии обычного права; однако это наследие очень запутано и приводит к долгим, затянувшимся процессам. Проявившуюся в конце XVIII – начале XIX веков практичность англичан, опиравшуюся на «успехи промышленной революции», в целом к жизни всей английской нации, по мнению Пристли, отнести нельзя, как и миф о ее «доброте и сердечности»: «Многие англичане, тем более – англичанки охотно глотают эту ложь, думая о лошадях, собаках, кошках, но не о людях, даже не о детях» [4, с. 381]. Писатель приводят примеры жестокости англичан к собственному народу (в тюрьмах, в организации армейской службы) и уж тем более к врагам, противникам в введущихся сражениях: под конец войны «именно мы приняли чудовищное и, на мой взгляд, глупое, ненужное решение сравнять с землею целые города, в которых нет военных объектов, готовя тем самым почву для судного дня атомных бомбардировок» [4, с. 382].

«Огромную империю, которую мы едва помним, связывали отнюдь не цветочные цепи» [там же].

Но стремление писателя сосредоточиться именно на особенностях английской психологии, на внутреннем мире англичанина определяет в его рассуждениях неожиданный поворот, сам по себе интересный, однако, увы, не объясняющий суть и происхождение лживых мифов, которые мы в их кратком варианте привели выше.

Пристли считает, что обвинение англичан в лицемерии основано на непонимании особенностей их внутреннего мира, в котором сложно сочетаются рационально-логическое и интуитивное, иррациональное начала, ориентация на чутье, нюх, недоверие к четким, рассудочным суждениям. «Мне кажется, что в душе англичан размыта, слаба, неясна граница между сознанием и подсознанием, ее как бы нет, так что порой их и не различишь, словно два графства с нечеткой границей» [4, с. 379]. Английских дипломатов и чиновников за границей обвиняют в хитрости, коварстве, расчетливости, лицемерии. Но «одно дело – лгать в здравом уме и твердой памяти, совсем другое – обманывать себя, не ведая, что творишь (правда, второе опаснее, особенно в политике)». Конечно, рассуждает Пристли, в нас присутствует лицемерие: «...нам не забыть Пекснифа», – но нельзя путать велеречивое, зрячее намеренное притворство Тартюфа с туманной мешаниной, на которой зиждется английский самообман» [4, с. 380].

Сходные суждения можно обнаружить и у испанского ученого С. Мадариаги, озвученные почти сто лет назад, и в исследовании английского ученого-антрополога Кейт Фокс «Наблюдая за англичанами. Скрытые правила поведения» (2008), которая в постоянном стремлении жителей Альбиона быть психологически неуловимыми, скрыть свою суть усматривает проявление у них социальной стесненности. И все-таки, внимая этим ученым, поддаваясь пафосу Пристли, защищающего своих соотечественников от обвинения в двуличии, не можешь не задуматься над тем, как же неразделенность сознания и подсознания у захвативших ту же Индию англичан проявилась в наложении на эту страну отнюдь не «цветочной» цепи? И каким образом ориентация на нюх, на чутье определило рейды английских бомбардировщиков – по 200 самолетов разом – на историческую часть Дрездена с четко выверенным интервалом в пятнадцать минут?

Обо всем этом хорошо бы подробнее поговорить. Но это в другой раз.

ЛИТЕРАТУРА

1. Голсуорси Джон. Собр. сочинений в 16 тт. – Т.16. – М.: Изд-во «Правда», 1962.
2. Джером К. Джером. Трое в одной лодке. Трое на велосипеде. – Минск: «Вышэйшая школа», 1993.

3. Оруэлл Джордж. Англия и англичане. – М.: Изд-во АСТ, 2018.
4. Пристли Джон Бойнтон. Заметки на полях. Художественная публицистика. – М.: Изд-во «Прогресс», 1988.

THE VIEW OF THE ENGLISH ON THEMSELVES

S.N. Filushkina

The article deals with the problem of English national identity, as interpreted in the journalism of famous writers of Albion (J.K. Jerome, D. Galsworthy, J. Orwell, and D.B. Priestley) from 1900 to the mid-1970s. Along with highlighting the genre originality of works, we analyze the position of the English authors, as well as sincerity, truthfulness and controversy of judgments they make about their nation. We specifically focus on the phenomenon of English «hypocrisy», interpreted differently. Among others, Priestley's original point of view stands out. The writer argues that accusation of the English of hypocrisy is largely due to a lack of understanding of the specifics of the English mentality, which is characterized by vagueness of a borderline between consciousness and subconsciousness, a bizarre combination of rational-logical perception of life and a bet on flair, the elusiveness of the English soul.

Keywords: *journalism, genre, literary criticism, novelists, humor, paradox, contradictions, identity, hypocrisy, logic, flair.*

УДК 82:1: 821.161.1 : 821.133.1

ОТ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО К А. КАМЮ: РАЗВИТИЕ МОТИВА ВЕЛИКОГО ИНКВИЗИТОРА

С.А. Шульц

РФ, г. Ростов-на-Дону

Западное христианство в «Поэме о Великом инквизиторе» выступает для Достоевского метафорой определенной социальной утопии, связанной с другими вариантами утопий; главное для Достоевского – критика утопизма вообще. Противоречивое соединение сочувствия к людям с презрением с ним – общая черта инквизитора и рассказчика поэмы-мистерии Ивана Карамазова. В условиях уже не предошущаемого, а реального тоталитаризма, Камю в своей пьесе «Калигула» поднимает вопрос о рабстве и свободе человека, о подлинной и мнимой любви к людям. Вариацией Великого инквизитора у Камю является римский император Калигула, возомнивший себя выше богов. Момент самоосознаваемой несвободы самого диктатора коррелирует с коллизией «Поэмы о Великом инквизиторе». Подобно развитию событий в поэме Ивана, действие пьесы Камю приобретает иррациональный характер. Разум проходит здесь через испытание своей противоположностью – абсурдом или даже безумием – и должен в итоге застыть где-то на грани между смыслом и бессмыслицей.

Ключевые слова: *Достоевский, Камю, Великий инквизитор, утопизм, рационализм, иррационализм.*

Контекст образа Великого инквизитора у Достоевского, как известно, включает в себя не только определенные литературные произведения («Дон Карлос» Шиллера, «Каменный гость», «Моцарт и Сальери», «Свободы сеятель пустынный...» Пушкина и т.д.) и автореминисценции («Хозяйка», «Село Степанчиково и его обитатели» и др.), но также и аллюзии на религиозные, философские, мировоззренческие системы (на католичество с его былыми притязаниями на светскую власть, на утопический социализм, на философский скептицизм и т.д.) [1; 4; 6; 13; 15; 16; 17; 18].

Подобно тому, как ситуация Дон Кихота в мировой литературе связана с именем Сервантеса, а ситуация ревизора – с именем Гоголя [12], так и использование ситуации Великого инквизитора неотрывно от имени Достоевского. Все названные персонажи давно стали условно-символическими, архетипическими фигурами.

В контекст образа Великого инквизитора необходимо включить также средневековый схоластический спор о соотношении веры и разума. Раннехристианский автор Тертуллиан говорил: «Верую, ибо абсурдно». На разных этапах развития теологической мысли возникал вопрос о том, в какой степени содержание веры необходимо удостоверить данными разума и наоборот, каким образом разум можно обосновывать содержанием веры. Сама постановка подобного вопроса – в определенной мере расшатывание духа раннего христианства, поскольку категория веры словно ставится под сомнение.

В противоположность Тертуллиану, Великий инквизитор мог бы сказать: «Не верую, ибо абсурдно», потому что пресловутый здравый смысл (в данном случае именно пресловутый), сама механистическая рациональность кардинала восстает против живой веры, хотя инквизитор и постился когда-то в пустыне и веровал тогда в Бога.

Идеологически-пропагандистские лозунги «чудо», «тайна», «авторитет», профанирующие исконный глубокий смысл этих понятий, одеты у кардинала в рационалистически-филантропическую оболочку, т.е. вместе с превратно понятым состраданием к ближним они высвечивают за собой желание господства и власти. Примат рациональности над верой – закономерный путь к секуляризации культуры.

Обращаясь к поэме о Великом инквизиторе, мы всегда должны помнить о том, *кто* ее рассказывает, в *чем* воспаленном воображении она рождается. Сверхфлексирующая рациональность рассказчика поэмы, смыкаясь с его метафизическим безумием, бросает на сюжетную ситуацию поэмы особый ответ. Два антагониста поэмы – Христос и испанский католический иерарх – в равной степени соотнесены с полюсами ивановского сознания, выступая, подобно черту и Смердякову, своеобразными «двойниками» Ивана.

Противоречивое соединение сочувствия к людям с презрением с ним – общая черта инквизитора и Ивана. Но этот, внутренне разрывный полюс Иванова сознания, словно в соответствии с кантовскими антиномиями [8], смыкается с поиском веры, с попыткой признания духовной свободы каждого человека. Упоминание имени Канта, как показано Я.Э. Голосовкером, здесь неслучайно. В кантовских антиномиях чистого разума, в его работе «Религия в пределах только разума» и др. проступают контуры старинного схоластического спора о соотношении веры и разума, только теперь, в случае Канта, все вопросы веры отнесены к компетенции разума. Личность человека тем самым оголяется, сводится к узкой сфере интеллекта, благодаря чему задается новый канон человека.

Принципиально, что в название поэмы Ивана не вынесено имя Христа. Отсюда ее главным героем остается все же инквизитор и наперед выдвигается его сознание. Достоевский неслучайно оставляет во многом в стороне напрашивающуюся в данном случае тему гонений католической инквизиции на еретиков, что необходимо писателю для того, чтобы подчеркнуть момент более глубокой – идеаторной – власти людей, не верующих в Бога, над «бесспорным общим и согласным муравейником» [9, т. 14, с. 235].

Хотя С.Л. Франк отмечал, что тема католичества в данном случае второстепенна и «даже не затрагивает ее (поэмы – *С.Ш.*) ядра» [17], это не вполне так. Другое дело, что западное христианство выступает для Достоевского метафорой определенной социальной утопии, связанной с другими вариантами утопий, но эта разновидность христианства с ее мощной духовной традицией и ее былыми притязаниями на светскую власть определенно принималась Достоевским в расчет, прав он был или нет. Хотя в контексте творчества Достоевского (особенно публицистического) католичество и православие резко разводятся в стороны, в образе старца Зосимы намечено некое их сближение: в келье старца рядом с православными иконами находится католический крест. Главное для Достоевского – критика утопизма вообще. Отсюда многосмысленность поэмы Ивана и необходимость рассматривать ее в качестве части художественно-философского полилога «Братьев Карамазовых» и всего искусства Достоевского.

Жанр «Поэмы о Великом инквизиторе», по справедливому замечанию ее автора, восходит к средневековой мистерии. В качестве зрителя мистерийного действия самими авторами часто мог называться Бог как «зритель всех», что ставит представляемое перед взором вечности, повышает вес изображаемого, наконец, моделирует совсем особый статус реципиента как абсолютной личности – всезнающей, всепонимающей.

Канон мистерии дан у Достоевского в своем трагически-гротескном, можно сказать, апокрифическом варианте, приближающем поэму скорее к антимистерии. Моделирующая космически-божественный порядок в

интериоризированной плоскости (через переживание внутри «я»), мистерия основывалась на сюжетах из Священной истории, которым придавалось еще и дидактическое значение.

Иван выбирает никогда не использовавшийся в эпоху средневековья апокалиптический сюжет второго пришествия Христа. Хотя, например, каждая из честерских мистерий в Великобритании заканчивалась словами «Ей, гряди, Господи Иисусе» [21], это несло значение только призыва, но не констатации свершившегося факта. Вместе с тем у Ивана статус пришествия не обозначен в полной мере, т.е. это может быть некое «неканоническое» пришествие. В мире поэмы вместо ожидаемой осанны Христу происходит нечто противоположное: Великий инквизитор заключает Его в темницу как «разрушающего» установленный порядок. За этой первой перипетией следует вторая: поступок понимания и прощения инквизитора Христом и Его выход на волю по распоряжению инквизитора.

Финал поэмы замыкается образом инквизитора («Поцелуй горит на его сердце, но старик остается в прежней идее» [9, т. 14, с. 239]), однако Иван лишает читателя возможности узнать, что произошло далее с Христом. Поскольку формально поэма не окончена, и Иван нередко почти импровизирует какие-то ее эпизоды, Христос остается в поэме в чем-то своеобразной «фигурой фикции» (термин Андрея Белого [3]): предмет описания задан, но не раскрыт вполне. К разгадке этой фигуры фикции подключаются уже автор/нарратор, Алеша, а также читатели с их собственным пониманием Христа.

По мнению М.М. Бахтина, мистерия – карнавализованный, серьезно-смеховой жанр; и не только потому, что в ее состав могли включаться интермедии и фарсовые эпизоды, но и потому, что она ставилась на открытой народной площади во время церковных праздников. В поэме Ивана карнавальным момент, безусловно, присутствует. Отсюда переворачивание ожидаемого согласно Писанию развития событий и строгая ирония рассказчика по отношению к образу инквизитора. Глубоко иронично подана прежде всего главная коллизия поэмы: чуждость Христа католицизму, как его представляет испанский иерарх, – в восприятии иерарха Достоевским. Инквизитор так или иначе манифестирует идеи деизма о невмешательстве Бога в земные дела после сотворения мира, чем мотивировано отторжение инквизитором Христа.

На фоне карнавализованности мистерии-поэмы Ивана, вообще смещения обычных смысловых коннотаций коллизий – в образе инквизитора просматриваются также отдельные элементы фигуры Дон Кихота, но также заметно перевернутые: любовь к ближним – но безо всякого доверия к ним, религиозная вера – но при отрицании Христа. В сказанном нами выше все вторые элементы антитез, безусловно, противодонкихотовские по духу.

В амбивалентно-иронический интертекст образа инквизитора входит и сюжетная ситуация гоголевских «Записок сумасшедшего», где Великий инквизитор – проекция сознания Поприщина (подобно тому как проекцией сознания Ивана выступает Великий инквизитор поэмы) и где заданы такие важные топосы будущей ивановской поэмы, как власть, безумие, ложная самоидентификация и насилие [19]. «Записки сумасшедшего» также имеют апелляции к Сервантесу [14].

Внешнее действие поэмы неотделимо от внутреннего, от столкновения идей внутри сознаний инквизитора и Ивана. Вновь напомним: перед нами рассказанная (и к тому же неоконченная) мистерия, что интеллектуализирует и психологизирует ее. Пояснения Ивана к событиям сюжета далеко перешагивают характер авторских «ремарок». Достоевский косвенно предвосхищает здесь и предстоящее на рубеже XIX–XX веков возрождение и обновление канона духовной драмы (происходившее преимущественно в рамках «новой драмы»), и возникновение философско-интеллектуального театра XX века, представленного именами Ж.П. Сартра и А. Камю, отчасти – Б. Брехта.

В условиях уже не преодолённого, а реального тоталитаризма Камю в своей пьесе «Калигула» (дата создания – 1945 г.) поднимает вопрос о рабстве и свободе человека, о подлинной и мнимой любви к людям, развивая мотив и весь философско-религиозно-литературный интертекст мотива Великого инквизитора. Свой оттенок этому придает то, что Камю – наследник католической культуры. В итоговом варианте «Калигула» получил нейтральную автономию «пьесы», а в записных книжках Камю значилось более определенное обозначение «трагедия» [10], чем подчеркивался момент определенной высоты и масштабности коллизии произведения, отсюда – некоторое диалогическое «оправдание» Камю действий своего героя, разумеется, не буквальное, а экзистенциально-философское.

Вариацией Инквизитора у Камю является римский император Калигула, возомнивший себя выше богов. Подобно развитию событий в поэме Ивана, действие пьесы приобретает во многом иррациональный характер. Разум проходит здесь через испытание своей противоположностью – абсурдом или даже безумием – и должен в итоге застыть где-то на грани между смыслом и бессмыслицей. За многочисленными рассуждениями Камю об абсурде в его трактате «Миф о Сизифе» нельзя не увидеть тезиса: это нужно принять, поскольку ничего другого не остается.

Камю выбирает в качестве предмета изображения античность как исток европейской культуры. Истолкование этого истока двойственно. С одной стороны, античность изображается как царство темных подсознательных инстинктов (в традиции таких непохожих авторов, как Г. фон Клейст и З. Фрейд), а, с другой стороны, образ античности

своеобразно христианизируется, через внимание к глубинам психологии героев. Соотнесение же христианской и античной моделей ценностей служит тому, чтобы определенным образом поставить под вопрос и ту, и другую.

Завязкой внешнего и внутреннего действия в «Калигуле» служит неожиданная смерть сестры и любовницы Калигулы. Смерть обращает императора к мыслям о бренности сущего и заставляет его искать «невозможного» – полной «свободы», такой власти над мирозданием, которая превзошла бы власть богов, благодаря которой «Люди умирают и они несчастны» [11, с. 418]. Пробы осуществления этой задачи, в которой сострадание к другим сочетается с жадой самоутверждения, превращают Калигулу, в восприятии Камю, не столько в иррационального тирана, сколько в довольно неоднозначную, загадочную фигуру. Свободы в пьесе парадоксальным образом ищет сам властитель, и эта «свобода» мыслится в качестве свободы и от других, и от самого себя, что в конечном счете интериоризирует идею свободы, делая ее «внутренней». Подобно Ивану Карамазову, безумный Калигула не может разобраться с самим собой.

Калигуловская жажда обретения «человекобожия» сродни орестовской в пьесе Сартра «Мухи» [20], но первая лишена обаяния личной ответственности, двигавшей сартровским Орестом. Безумие Калигулы выступает в виде иррационального помрачения в нем образа и подобия Божьего. С.И. Великовский отчасти справедливо видит в протагонисте «христианина навыворот» – «охваченного тоской безбожника нищенского толка» [5]. Однако гораздо справедливее отметить в Калигуле безумие рефлексивного рационализма, доведенного до абсурдных пределов, превращающегося в иррационализм под видом рационализма. Вместе с безумием в пьесе Камю оживают и другие топоры контекста Великого инквизитора: ложная самоидентификация, жажда власти, насилие.

Для образа Калигулы весома также та проекция мотива Великого инквизитора, которая восходит к образу Фомы Опискина из романа Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели». Соединяя в себе модусы юродствующего шута и тирана, Фома обладал властью над другими ровно в такой степени, в какой другие этого хотели и позволяли. Однако Фома – в любом случае карнавальный тиран. Именно поэтому его влияние на жизнь обитателей Степанчикова в конечном счете позитивно: благодаря Фоме финал приносит счастливое соединение Настеньки и Егора Ильича.

Слова Фомы «Дайте, дайте мне человека, чтоб я мог любить его» [9, т. 3, с. 154] почти дословно повторяют высказывание Поприщина «Мне подавайте человека! Я хочу видеть человека...» [7] (в свою очередь восходящего к реплике шекспировского Гамлета), что вновь подчеркивает

присутствие гоголевских «Записок сумасшедшего» в интертексте поэмы о Великом инквизиторе.

Калигула (как и Фома Опискин впоследствии) отдает себе отчет в том, что он обладает властью над другими ровно в такой степени, в какой другие этого желают и позволяют и что эта его власть карнавализована, т.е. в данном случае неотделима от эстетизированного комизма. Поэтому одним из постоянных желаний императора становится желание увидеть в подданных хотя бы намек на непокорность и личную свободу. Когда Старый патриций доносит Калигуле о готовящемся против него заговоре, тот восклицает: «Если то, что ты говоришь, правда, то я должен предположить, что ты предаешь своих друзей, не так ли? <...> Я так презираю всякую подлость, что не смогу удержаться и непременно велю казнить предателя» [11, с. 445].

Вместе с тем сюда вкладывается оттенок фиглярства и юродства, как и во все, что совершается Калигулой. Знаменательны постоянные сцены кривляний императора перед зеркалом, в котором он видит разные половины самого себя. Ср. замечания Бахтина из его заметок «Человек у зеркала»: «Не я смотрю и з н у т р и с в о и м и глазами на мир, а я смотрю на себя глазами мира, чужими глазами; я одержим другим. Подсмотреть свой заочный образ. <...> У меня нет точки зрения на себя извне, у меня нет подхода к своему собственному образу. Из моих глаз глядят чужие глаза» [2]. Так и Калигула не способен понять ни собственное самосознание, ни свой действительный образ в восприятии окружающих. Соединение ума и безумия, низости и великодушия, несчастья и почти благодати – таков протагонист Камю.

Отдельная тема Камю, существенно развивающая Достоевского, – тема одиночества и страданий тирана. В финале пьесы она становится едва ли не основной. Наделенный колоссальной властью манипулировать и убивать, Калигула не нашел в этом удовлетворения: «Я пошел не той дорогой, она никуда не ведет. Моя свобода – ложная» [11, с. 462]. Это понимает и часть окружения протагониста, создавая вокруг него ореол мучительного, довольно комизированного автором сострадания. Цезония бросает о Калигуле фразу: «Слишком много души! <...> это называют болезнью» [11, с. 455] (источник реплики – в словах Достоевского о том, что слишком много сознания – это болезнь).

Вместе с «филантропическими» сентенциями Калигулы в этом сострадании – элементы человеческих нот, существенно трансформирующих смысл пьесы и заставляющих увидеть в сознании подданных Калигулы некоторые черты настоящей свободы. Именно в этом, а не в попытках заговора против тирана. Однако в подобных проявлениях «человечности» – и что-то нездоровое: боль, которая не столько очищает, сколько подчеркивает общую атмосферу трагического гротеска и абсурда. Сюда вложен иррациональный мифо-ритуальный

мотив взаимосвязи и взаимообратимости палача и жертвы (присутствующий, например, также в непосредственно предшествующем «Калигуле» «Приглашении на казнь» В.В. Набокова).

Благодаря этому Калигула оказывается внутренней частью сознания своих подданных, не внешней, а внутренней их проблемой, подобно тому, как окружающие становятся имманентным кошмаром императора. Поэтому нельзя полностью разделить мнение С.И. Великовского о том, что другие не принимаются Калигулой в расчет [5, с. 44]: другие становятся для тирана проблемой, разрешить которую человеку со столь раздвоенным сознанием крайне трудно.

Гибель Калигулы от рук заговорщиков, инспирированная им самим, фиксирует невозможность соединения тиранической власти и внутренней свободы в одних руках. Отсюда момент самоосознаваемой несвободы самого диктатора, что коррелирует с коллизией «Поэмы о Великом инквизиторе». Благодаря пьесе Камю язычество и католицизм сходятся в интертексте Великого инквизитора.

Отвергая рационалистическую идею Калигулы безусловно следовать раз и навсегда принятой логике и демонстрируя ее вырождение в абсурд (отнюдь не в тертуллиановском значении), Камю оставляет читателя/зрителя между смыслом и бессмыслицей. При этом сама идея абсолютной власти в трактовке Камю – препятствие к свободе человека: и правителя, и подданного. Перед нами не столько анархизм, сколько осмысление горьких уроков «черной середины XX века» [4, с. 153], заочно начатое Достоевским почти за столетие до Камю и по-своему подхваченное им¹.

ЛИТЕРАТУРА

1. Багно В.Е. К источникам поэмы «Великий инквизитор» // Достоевский: Материалы и исследования. – Л., 1985. – Вып. 6. – С.54-66.
2. Бахтин М.М. Собр. соч. в 7-ми тт. – Т.5. – М., 1996. – С.71.
3. Белый Андрей. Мастерство Гоголя. [2-е изд.]. – М., 1996.
4. Бочаров С.Г. «Ты человечество презрел». Об одном сюжете русской литературы и его актуальности // Новый мир, 2002, №. 8. – С.141-153.
5. Великовский С.И. Грани «несчастливого сознания». – М., 1973. – С.44.
6. Ветловская В.Е. Роман Ф.М. Достоевского Братья Карамазовы. – СПб., 2007.
7. Гоголь Н.В. Собр. соч. в 7-ми тт. – Т.3. – М., 1977. – С.167.
8. Голосовкер Я.Э. Достоевский и Кант. Размышления читателя над романом «Братья Карамазовы» и трактатом Канта «Критика чистого разума». – М., 1963.
9. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. в 30-ти тт. – Л., 1972-1990.
10. Камю А. Записные книжки // Камю А. Творчество и свобода. Статьи, эссе записные книжки. (Пер. О. Гринберг). – М.: Радуга, 1990. – С.364.

¹ В XXI в. мотив Великого инквизитора в духе Камю через попытку понять тирана изнутри разрабатывает кинорежиссер А.Н. Сокуров (ср. образы Гитлера и Ленина соответственно в фильмах «Молох» и «Телец»).

11. Камю А. Калигула // Камю А. Избранное. (Пер. Ю. Гинзбург). – М., 1989. – С.418.
12. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. – 2-е изд. – М., 1988. – С.203.
13. Розанов В.В. Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского // Розанов В.В. Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского. Лит. очерки. О писателях и писательстве. – М., 1996. – С.5-156.
14. Светлакова О.А. Сервантесовский слой смыслов в гоголевских «Записках сумасшедшего» // Культурный палимпсест: Сборник статей к 60-летию В.Е. Багно. – СПб., 2011. – С.425-435.
15. Семькина Р. С. Роман Ф.М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» как комическая антиутопия // Проблемы типологии литературного процесса. – Пермь, 1992. – С.54.
16. Фокин П.Е. Поэма Ивана Карамазова «Великий Инквизитор» в идейной структуре романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: Современное состояние изучения / Под редакцией Т.А. Касаткиной. – М.: Наука, 2007. – С.115-136.
17. Франк С.Л. Легенда о Великом инквизиторе // О великом инквизиторе: Достоевский и последующие. Сост. Ю.И. Селиверстов. – М., 1991. – С.244.
18. Фридлиндер Г.М. Комментарии // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. в 30-ти тт. – Л., 1976. – Т. 15. – С.462-465, а также: Селиверстов Ю. О великом инквизиторе. Достоевский и последующие. М., 1991.
19. Шульц С.А. «Записки сумасшедшего» Гоголя и «Записки сумасшедшего» Л. Толстого: топика и нарратив // Гоголезнавчі студії. Вип. 7. Ніжин, 2001. – Гоголеведческие студии. – Вып. 7. – Нежин, 2001.
20. Шульц С.А. Историческая поэтика драматургии Л.Н. Толстого (герменевтический аспект). – Ростов-на-Дону, 2002. – С.196-197.
21. The Chester Plays / Ed. by T. Wright. – L., 1843. – P. 19, 44, 56, 76, 93, 118, 145, 161, 171, 188, 200, 211.

FROM F.M. DOSTOYEVSKY TO A. KAMUS: DEVELOPMENT OF THE MOTIVE OF THE GRAND INQUISITOR

S.A. Schultz (Shul'ts)

Western Christianity in the «Poem about the Grand Inquisitor» is a metaphor for Dostoevsky for a certain social utopia connected with other variants of utopias; the main thing for Dostoevsky is criticism of utopianism in general. The contradictory combination of sympathy for people with contempt with him is a common feature of the inquisitor and narrator of the mystery poem Ivan Karamazov. In the conditions of not realizable, but real totalitarianism, Camus in his play «Caligula» raises the question of slavery and freedom of man, of genuine and imaginary love for people. A variation of the Grand Inquisitor of Camus is the Roman Emperor Caligula, who imagines himself above the gods. The moment of the dictator's self-conscious lack of freedom correlates with the collision of the «Poem about the Grand Inquisitor». Like the development of events in the poem of Ivan, the action of the play by Camus acquires an irrational character. Mind passes here through the test of its opposite – absurdity or even madness – and should eventually freeze somewhere on the verge between meaning and meaninglessness.

Key words: *Dostoevsky, Camus, Grand Inquisitor, utopianism, rationalism, irrationalism.*

**Инаковость в контексте новейшей русской и
зарубежной литературы**

УДК 316.1

**ПРИМИРЕНИЕ ИНАКОВОСТИ КРЫМСКИХ НАРОДОВ:
ПОЭТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ
ВЕНКА СОНЕТОВ ВАЛЕРИЯ МИТРОХИНА «МИНАРЕТЫ»**

Л.Н. Корнеева
РФ, Республика Крым

В статье исследуется сложная диалектика художественной мысли Валерия Митрохина в венке сонетов «Минареты». Средствами герменевтического анализа выявляются акценты авторских размышлений о преодолении враждебности и фобий на путях сближения инородных культур Крыма, об особой роли поэзии в этом процессе.

Акцентируется внимание на высоком жанровом потенциале венка сонетов как средстве геопоэтических медитаций и поэтической концептуализации крымского феномена межконфессионального и межнационального мира.

Ключевые слова: *геопоэтика; венок сонетов; духовные ценности народов; сосуществование этносов; инаковость.*

Читающему человеку наших дней вряд ли нужно доказывать, что Валерий Митрохин (р.1946) – один из определяющих голосов крымской художественной стереофонии. Крымскость его беспрецедентна, ибо укоренена, в том числе и рождением, в недостижимых глубинах природно-исторической плоти крымской земли, того её непарадного, сурового и трогательного локуса, который расположен между Азовским и Чёрным морями. В поэтическом мире Валерия Митрохина эта восточная часть степного Крыма мифологизирована в образ Междуморья, мыслимый поэтом Междумирием бытия и неизменно служащий ему кладезем идей и образов [2, с. 3]. И вот ещё одно весьма значимое обстоятельство: поэт, русский по духу и языку, он чувствует и свою ногайскую кровь, помнит татарскую речь своей мамы и бабушки, ведает о десяти поколениях предков, живших в Крыму. Думается, что именно это слияние разнородных начал в крови и душе поэта поднимает его к точке широкого бытийного обзора, которым отличается его мировосприятие. Очень важно также понимать, что Валерий Митрохин – один из тех немногих крымских поэтов, чей философский и поэтический потенциал позволяет развивать воистину эпический взгляд на Крым, воспринимая особость этой земли как плод «страстной» исторической судьбы в средоточии столкновения непримиримых пассионарных потоков.

Сонетное произведение отнюдь не случайное явление в поэзии Валерия Митрохина, более того, именно сонетной гранью творчества глубинно обозначена его экзистенциальная спаянность с Крымом, в чём можно убедиться, вникнув в его крымские геопозитические медитации [1]. Подходя к интересующему нас венку «Минареты» [3, с. 206], заметим, что он написан, на наш взгляд, в самой благодатной полосе творческого бытия автора, когда его душа поднялась к наивысшей точке самососредоточенности, и когда ею найдены – безошибочные и живительные – способы самосохранения: «Я исповедуюсь каждое утро, / А иногда – поминутно / Каюсь в различных грехах, / И делаю это в стихах...<...> / Труд мой порою бывает неистов, / Я ведь творю не для вида, / Этому делу участь у Давида, / У Соломона и евангелистов». В этих признаниях – важнейшая мировоззренческая установка Валерия Митрохина. Как известно, вечные книги Давида («Псалтырь») и Соломона («Книга Екклесиаста», «Песня Песней Соломона», «Книга Притчей Соломоновых»), хоть и о разном, но, в общем, об одном – о гармонии мира как условия его существования, и поэтому понимаются ещё и как художественно-философское завещание поэтам всех времён: умирять разрушительные силы людских несовершенств, хранить гармонию мироздания. Не эта ли установка на творчество как «неистовый» выход мудрого огня, радеющего о гармонии мира, волнует современного поэта в творческом подвиге древних? В поэтическом арсенале Валерия Митрохина есть произведение – венок сонетов «Минареты» (2015), которое, на наш взгляд, является многоречивым свидетельством верности заветам древних мудрецов...

Одно из важнейших событий этого произведения происходит уже на границе внешней атрибутики и текста: магия места с наименованием «Бахчисарай» пробуждает в душе читателя волнующее ожидание связи со смысловым полем пушкинского «Бахчисарайского фонтана» (1824). Валерий Митрохин, несомненно, тоже получивший неотразимые кванты поэтического облучения от пушкинского шедевра и последующих бахчисарайских медитаций русских поэтов, перекликается, начиная с магистраля, с предшествующими запечатлениями таинственного Бахчисарая:

В тревожном свете розовой луны –
Сквозь мглу мерцают знобко валуны.
Они идут, так ползают улитки, –

Колёса планетарных ледников,
Гранитные, базальтовые слитки,
Идущие со скоростью веков,

Скрипя цикадно, даже коростельно,
И, связанные с ними безраздельно,
Плывут над нами фобии и сны.

В проёмах тёмных звонкой тишины
Мелькают запертые навсегда калитки.

Как будто орбитальные ракеты,
На черепиц развёрнутые свитки
Густую тень бросают минареты.

Но Валерий Митрохин не просто помнит, он живописно и многопланово развивает посыл русской поэзии о таинственном звучании бахчисарайского пространства в лунном свете, заданном мусульманским символизмом образа луны. Вступительная строка его сонетного венка – «В тревожном свете розовой луны» – недвусмысленно извещает читателя об особом ракурсе авторского созерцания: луна бывает розовой в периоды суперлуния, когда изменяются параметры движения и излучения света, и начинается новый цикл развития системы. Основываясь на смысле этого символа, нетрудно догадаться, какое новое время начиналось в лирическом пространстве автора в момент его крымских наблюдений сразу после событий 2014 года – в начале нового этапа исторического развития Крыма, снова в лоне российской государственности.

Особенность розового света луны в такой момент развития, воспринимается действительно тревожной силой, не только искажающей реальность, но и открывающей в ней нечто неведомое. Интересно, что астрологи это начало нового природного цикла трактуют как возможность прочувствовать его энергию и получить от жизни желанные изменения... Может быть, и наш поэт, созерцая знаковый крымский локус в проникающем свете луны, имел целью проявить некие незримые реалии и желанные перемены...

Точкой наивысшего напряжения в сонетном магистрале представляется строка «Плывут над нами фобии и сны», обещающая открыть некий драматизм событий, разворачивающихся в пространстве Большого Времени. О событийной множественности венка сигнализирует ёмкий образ «свитка», традиционно несущего идею длинной цепи событий, впечатлений, мыслей... Этот образ не случайно выстроен поэтом на ассоциации с черепицей, которая посредством жёсткого соединения собирается в единую цепь.

Наиболее загадочно в магистрале пульсирует, пока кажущееся не связанным ни с чем, суггестивное высказывание: «В проёмах тёмных звонкой тишины / Мелькают запертые навсегда калитки». Смысловым

итогом магистрала воспринимается последняя строка – «Густую тень бросают минареты», настойчиво акцентирующая мусульманскую составляющую современных реалий Крыма. Как видим, Валерий Митрохин закладывает в глубину своего произведения магистральную идею восточного слоя крымской плоти, с его заветной таинственностью, но вводит его в безобманный масштаб Большого Времени. И прелюдия его венка как раз и настраивает читателя на восточную грань образа Крыма в контексте событийного драматизма и цивилизационной многослойности. Размеренное чтение всего венка оставляет яркое впечатление: он получился по-митрохински живописным, мудрым и своенравным!

Уже в первых сонетах кольца поэту удалось невозможное: по традиции русской поэзии, он зарядил читателя таинственной мифологической энергией бахчисарайского пространства, и одновременно обозначил свою художественную позицию – совершенно объективного поэтического созерцания, преодолевающего «мистический туман». Подтверждением истинности нашего впечатления является дальнейший рассказ поэта, построенный на реалиях разных времён, начиная с античности, в неизменной связи с острыми проблемами современности.

Вот появляется первый образ сегодняшнего Бахчисарая – муэдзин, который «сзывает правоверных» на службу, но сразу же реальная картина вокруг минарета связывается с далёким прошлым: «Теснинами спиралевидных лестниц / Восходим наверх сквозь тоннель веков...».

В четвёртом сонете повествование усложняется. Здесь сходятся два слоя бахчисарайской реальности. На мусульманский слой, названный поэтом «одним из аймаков¹» Земного Эдема, наплывает православный – «кованым крестом» над храмом. И сразу же обозначаются их взаимоотношения: «крест <...> для татар так и не стал харамом²».

Совершенно понятно, что поэт, используя специальную лексику, делает выразительный акцент на том, что мусульманская религия испокон веков не враждебна христианству, и в Крыму это приятие иной духовности не поколеблено никакими историческими осложнениями. Не сразу, правда, понятен и довольно неожидан лирический комментарий поэта на сочетание храмов разных конфессий в пространстве Бахчисарая, почему-то связываемый с советским прошлым: «Кому-то крест напоминает молот, / Напоминает полумесяц серп. / Скажу по совести, как мне советский герб / Роднее царского. Я был взращён и смолот / турменом времени, как горсточка зерна...». Крест, напоминающий молот, и полумесяц, похожий на серп, ассоциируются у поэта с советским гербом, трудовым и интернациональным. Поэт ощущает себя хранителем некоего уникального

¹ Аймак – у монголов и тюрков – род и родовой удел.

² Харам обозначает всё запрещённое в исламе. По Корану, иудеи и христиане – «люди Писания», они не относятся к разряду «неверных».

опыта мирного и продуктивного схождения различных культур и идеологий, явленного советской эпохой, опыта, который, по сути, наследует коренным духовным ценностям народов разных верований. И найденная метафора такого самоощущения поэта – неотразима: «Я сам стал камнем старого вина...».

Далее следует знаменательное упоминание ещё одного этнического слоя Бахчисарая: «Сюда, как будто на парад-алле, / Не вдруг пришла династия Гиреев. / Тогда Кырк-Ор был городом евреев. / И назывался он Чуфут-Кале». В многослойном высказывании этого сонета зарождается важнейший мотив венка – о выживании этноса в жестоком историческом хаосе. Зная основные события творческой биографии Валерия Митрохина, можем предположить, что этот мотив питается его внутренним диалогом с иноязычным, но проникновенным поэтом Саулом Черниховским (1875-1943), через вольный перевод «Крымских сонетов» которого, написанных на иврите, наш поэт трепетно прикоснулся к своему через чужое, и ещё более предметно рассмотрел Крым как средоточие множественных культур. Краткой репризой шестого сонета («сюда как будто на парад-алле не вдруг пришла династия Гиреев») автор венка напомнил, что до того, как Кырк-Ор стал ареной яркого исторического прохода («парада-алле») Крымского ханства, он был местом цветения, тоже яркого, иного этноса, иудеев Крыма – караимов. Этот сонет, оживляющий в сознании читателя образное представление о Крыме как о «долине преткновения племён», завершает на редкость примиряющее резюме: «Мы испокон зовём их коренными. / Хотя и существуем параллельно. / Мы тут живём с народами иными, / Скрипя цикадно, даже коростельно». Скрипучее стрекотанье цикад и крик коростелей – характерная озвучка крымского пространства. И поэт символизирует эти органичные звуки природной симфонии в своеобразный звуковой код Крыма: все народы, живущие здесь («мы») скрипят «цикадно и коростельно», т.е. по-крымски, а владение единым кодом пространства утверждает сращение народов с местом обитания и является первейшим экзистенциальным условием для сосуществования. Так начинает звучать мотив многовекового сосуществования изначально чуждых народов Крыма.

Однако поэт вовсе не благодушествует, не идеализирует историческую реальность. Следующие три сонета (7-9) – наиболее драматические мелодии венка, о самых неизжитых «фобиях» современного Крыма. Вначале поэт восстанавливает общую декорацию времён развала СССР, когда «извечные клеветники России», спекулируя на национальных и конфессиональных различиях народов, организовали в нашей стране процессы во имя радикализации ислама: не только «религии» и «демонстрации» («Они опять кричат: «Аллах акбар!»), но и «кровавый флэшмоб». Однако «тут», то есть в Крыму, – подчёркивает поэт – «они задохались от бессилья», потому что «иное отношение» у татар

Крыма «к живущим с ними рядом испокон». Очевидно, что автор венка рассматривает проявления крымско-татарской религиозности не снаружи, когда видны антироссийские выпады, организованные исламской верхушкой крымцев, а изнутри, с позиции психологии и бытовой культуры народа. Вот почему, описывая наличие ваххабитского фона и явлений радикализации в развитии российского ислама в постперестроечные годы, поэт, здесь и далее, подчёркивает верность татарского народа, в своей массе, традиционному исламу: «Иное отношение татар / К живущим с ними рядом испокон»; «Всё это не пристойно у татар»; «Наносят вязь арабскую суннитки / На черепиц развёрнутые свитки». Подчёркивая здоровую природу правоверной исламской религиозности крымских татар³, поэт ненарочито служит русской всечеловечности и русской поэзии, изначально хранящим почтение к учению пророка Муххамеда в его классическом понимании (здесь – как к основанию крымско-татарской культуры), и к положительному опыту крымцев в мирном сосуществовании с другими этносами полуострова.

Нельзя не отметить важнейшую смысловую нагрузку аллюзии об «извечных клеветниках России». Отметим, как органично явлена здесь приверженность автора провиденциальным смыслам пушкинского охранительного задания на все времена. В поэзии такая позиция издавна воспринимается пробным камнем на верность российской государственности, поэтому всё дальнейшее изложение сложнейших межнациональных проблем воспринимается отнюдь не в тональности либеральной толерантности.

Высказывание поэта о самой волнующей из крымских «фобий», депортации крымских татар в мае 1944 года, проникнуто не простой терпимостью, а нескрываемым и искренним сочувствием:

Хотя бывало, что в лихое время
 В изгнании страдало это племя.
 Его казнила времени тоска.
 Тоска по Родине. Не верила Москва
 Слезам невинных в большинстве людей.
 Их обвинил кровавый лиходей –
 В измене Родине. Приспешник сатаны
 Сослал крымчан в глухой предел страны...

³ Крымские татары исповедуют ислам суннитско-ханафитского толка. Верующие этой ветви ислама историческими условиями развития этноса в рамках имперской государственности (Золотой Орды, Крымского ханства, Османской империи, Российской империи) ментально расположены чтить закон и порядок.

Очевидно, что сердце поэта не соглашается с наказанием всего народа, без разбора правых и виноватых, лишением Родины. Эту меру, несмотря на условия военного времени, он считает слишком жестокой... Чтобы лучше прочувствовать и понять смятенное состояние души поэта, проникнемся одним его мужественным откровением из книги «Люди Твоя»: «Всю жизнь я пытаюсь примирить в себе два начала. Когда слышу, что ругают татар, вступаю за них; когда слышу, ругают русских – защищаю эту половинку своего существа. <...> И та и другая живущая во мне обиды не в состоянии повиниться одна перед другой, и это разрывает мне сердце... Когда-то мои предки ходили на Русь, брали в полон людей и, как скот, продавали на невольничьих рынках Кафы и Карасубазара. Это история. И её не зачеркнуть, ибо написана кровью и слезами опять же моих предков. Простили они в потомках своих тогдашних людоловов. Почему бы и нам не простить потомков тех, кто конвоировал нас в ссылку?» [2, с. 196]. И мы с вами очевидцы, как в венке сонетов поэт проживает в себе примирение этих двух начал и с каким этическим превосходством его глубинное чувство всечеловечности русского поэта побеждает память, и как сочувствие, обращая его к тяжким испытаниям крымско-татарского народа во время депортации, получает дальнейшее развитие: его поэтическая мысль буквально взмывает к милосердному мотиву выживания и сохранения души народа в изгнании: «Страдающий в изгнании народ / Зовёт к терпению мудрейший из татар, / Настойчиво твердя, что снизойдёт / И на татар благословенный дар, / Как золото небес на древних скифов...». Краткая фраза о страдании народа в изгнании как-то сразу расширяется в своём смысловом объёме вместе с упоминанием «мудрейшего из татар», зовущего к духовной стойкости, в котором однозначно видится обширная, поэтическая по природе, личность Исмаила Гаспринского⁴.

⁴ Попытаемся актуализировать, какие смыслы в текст венка сонетов вносит упоминание «мудрейшего из татар», Исмаила Гаспринского (1851-1914). Корень всех смыслов, думается, в том, что этот глубоко мыслящий и энергичный интеллектуал, крымский татарин по рождению, смог найти русло, по которому было необходимо направить развитие своего народа после длинной исторической полосы рассеяния и культурного отставания. Его деятельная любовь была посвящена обновлению жизни российских мусульман посредством их просвещения.

В своём интеллектуальном манифесте «Русское мусульманство» И. Гаспринский обосновал примирительные идеи в отношениях крымских татар и русских: «Пятьсот лет назад на Куликовом поле бесповоротно был решён судьбою и историей вопрос о подчинении северного и восточного мусульманства, а в частности тюрко-татарского племени, племени русскому»; «Было время, когда отношения человеческих индивидуумов не знали иного регулятора, кроме грубой силы, но ныне, слава Богу, немалую роль в этом отношении играют правда и совесть»; «Наблюдения и путешествия убедили меня, что ни один народ так гуманно и чистосердечно не относится к покорённому, вообще чужому племени, как наши старшие братья, русские»; «Провидение передало и передаёт под власть и покровительство России массу мусульман с богатейшими землями, что делает Россию естественной посредницей между Европой и Азией, наукой и невежеством, движением и застоём...»; «Объединение и скрепление народностей страны есть необходимое условие государственности. Различие языка, происхождения и верований не должно служить тут помехой»; «...учение ислам, которое имеет догматом любовь к земле, которая кормит, и верность повелителю, который охраняет, не оставляет места отчуждённости, обособленности, неприязни в смысле политическом»...

Итак, мы имеем довольно веские основания предполагать, что образом «мудрейшего из татар» наш поэт актуализирует в венке мотив возрождения народа, не однажды в своей истории переживавшего рассеяние⁵. Именно он, «мудрейший из татар», тюркофил и интернационалист И. Гаспринский, всей своей деятельностью, своими стихами и публицистикой призывал соотечественников не покидать Крым,

А поэзия Исмаила Гаспринского, источающая любовь к родной земле, по существу являлась призывом: не покидать её и возвращаться, если покинул:

Его зовут «Ешиль ада» –
Зелёный остров. Чатыр-даг
Шатром над ним,
А там, внизу,
Вьют виноградники лозу,
И соком залили плоды
Зеленоглавые сады...
<...>

Его зовут «Ешиль ада».
Пасутся на яйле стада-
Горою тонкое руно.
Рекою золотой зерно.
Поля, сады; сады, поля -
Обетованная земля.
И берегут ее красу
Бахчисарай и Карасу.
<...>

Не забывайте ж никогда
Родимый край - Ешиль ада,
Ведь сладок будет даже дым,
Когда вы возвратитесь в Крым-
Отчизну мирного труда
На родину, Ешиль ада!

«Крым» (Перевод Е. Ножко)

Объём свершений Исмаила Гаспринского воспринимается неким просвещенческим подвигом, на который народ откликнулся осознанием его своим национальным лидером, отразившимся, в том числе, и в его образных наименованиях: «отец тюрков», «дедушка нации». Несмотря на то, что в 30-е годы XX века мировоззренческие принципы деятельности И. Гаспринского, явленные в поэзии, публицистике, общественной деятельности, трактовались как национализм («пантюркизм», «панисламизм»), народная память хранила его учительный образ, и в период депортации его призывы к единству народа стали идейным основанием национального движения крымских татар (НДКТ) за возвращение на Родину.

Сейчас, после реабилитации депортированных народов, с началом нового этапа в развитии крымско-татарского этноса, наступило время невиданной актуализации учения И. Гаспринского. Передовое осмысляющее сознание наших дней не только преодолело ограниченные представления о националистической сущности его общественно-политической деятельности, но и осознало глобальный масштаб его идей: «по ряду основополагающих представлений взгляды мыслителя совпадают с кругом идей, присущих классическому евразийству. <...> Исходя из интересов и предпочтений И. Гаспринского, его идейные воззрения могут быть обозначены как российское государственническое тюркофильство» [4]. (21 апреля 2014 года Президент Российской Федерации Владимир Путин подписал указ «О мерах по реабилитации армянского, болгарского, греческого, крымско-татарского и немецкого народов и государственной поддержке их возрождения и развития». Эта дата празднуется как День возрождения реабилитированных народов Крыма).

⁵ Важно знать, что, исключая депортацию 1944 года, другие массовые исходы татар из Крыма были добровольными: после вхождения Крыма в состав Российской империи (1783); после Крымской войны (1853-1856); в ходе реформ 1860-х и 1880-х гг. На всех этапах развития Российского государства региональная идентичность крымских татар неизменно сохранялась. Во все времена правительства Османской империи поощряли переезд российских мусульман в Анатолию, однако значительная часть переселенцев на чужбине не выживала.

а покинувших – возвращаться в родной край, то есть хранить изначальные божественные ценности: верность земле и верность взывающему к справедливости Корану, которые являются традиционными гарантами национальной идентичности и развития.

Отметим, что любая тема, к которой обращается В.В. Митрохин, обязательно вскрывается своей связью с поэзией. Вот и в этом произведении автор, начав с образа фонтана, символизирующего вечную силу поэзии, выходит к мотиву роли поэзии в жизни народов Крыма. Этот мотив основательно укрепляется поэтическим масштабом деятельности «мудрейшего из татар» Исмаила Гаспринского. Развивая его в сонетах 10-13, поэт опирается на аллюзии из далёкой истории: «В проёмах тёмных звонкой тишины / Нам силуэты странные видны. / Из тьмы веков их вывел Агаэт – / Ещё до Анахарсиса⁶ поэт».

Очевидно, это упоминание необходимо автору венка для акцентирования вести, что поэтическая мысль Крыма, символизируемая здесь образом Агаэта, пульсирует со времён глубочайшей древности: ведь Агаэт – «ещё до Анахарсиса поэт». Высказыванием об Агаэте поэт дарит нам откровение, что скифский царь Агаэт – первопоэт Крыма, который открыл дорогу другим поэтам этой земли: «Из тьмы веков их вывел Агаэт». А поскольку скифы участвовали в этногенезе крымских татар, то раскрывается связь Агаэта с поэзией этого народа. И не случайно далее речь идёт о Гиреях: двадцать пять средневековых поэтов и историков, относящихся к этой ханской династии Крыма, создали ценнейший пласт крымско-татарской поэзии. Поэты-Гиреи вошли в историю не только как политики и военачальники, но и как люди редкостного таланта и широкой эрудиции, что дало основание Максимилиану Волошину назвать этот период в развитии татарской культуры «золотым веком Гиреев». В тринадцатом сонете, в продолжение мотива о роли поэзии в жизни этноса, выплывает картинка из жизни хана Шагин-Гирея⁷ (1748-1787): «Мангал

⁶ Анахарсис (ок.610-545 гг. до н. э.) – скифский философ-энциклопедист царского рода, автор 800 стихов о ратных подвигах скифов, включённый греками в число «семи философов», – вероятно, упомянут автором венка как самая известная личность культурной истории одного из крымских этносов.

⁷ Яркий и противоречивый образ Шагин-Гирея остался в истории крымских татар, прежде всего, как образ последнего хана, при котором Крым был присоединён к России. Противоречивость его жизненных устремлений и поступков была обусловлена важными обстоятельствами: по воспитанию и образованию он был современно мыслящим европейцем, а по рождению, как потомок Чингисхана, находился в поле действия древнего закона о праве быть избранным на престол магометанского государства. Сочетание этих обстоятельств привело его на стезю нетрадиционной политической карьеры. Он был единственным из крымских ханов, который провёл в своём государстве европейские реформы, и даже столицу перенёс в Кафу, полагая этот город более подходящим местом для гражданственности и промышленности в Крыму.

Однако по образу мысли и мироощущения он был отнюдь не политик, а поэт. Вот, к примеру, как императрица Екатерина Вторая писала о нём Вольтеру, ещё на заре политической биографии Шагин-Гирея: «Этот крымский дофэн самый любезный татарин: он хорош собой, умён, образован не по-татарски; пишет стихи; хочет всё знать и всё видеть; все полюбили его» (Большая биографическая энциклопедия). Думается, именно прозорливость поэта позволила Шагин-Гирею осознать предопределённость вхождения татар Крыма под государственное покровительство России, что

каминный раскалён и пышет. / Но холодок ползёт из-под дверей. / Последний хан императрице пишет. / Последний крымский хан Шагин-Гирей. / Потом его отправят в Таганрог. / Он мог бы там пожить, как царь и бог. / Но хан за смертью к туркам побежит. / Безумец, он помрёт, как все поэты...». Как мы уже не однажды убедились, даже самые загадочные упоминания в венке сонетов Валерия Митрохина – не случайны. Нужно понимать и эту отметину как некий знак на свитке времён, многозначно развёрнутом автором ещё в магистрале.

Валерий Митрохин изображает Шагин-Гирея в момент, когда он пишет письмо в Петербург – с просьбой поселиться ближе к Тамани, где обитают его ногайские родственники. Тогда ему был предложен Таганрог... Но после всех мытарств по российским городам, в 1787 году, он добился разрешения выехать в Турцию, куда его настойчиво приглашал сам султан. Однако там беспокойного иммигранта сослали на остров Родос, а затем, приказом того же султана, чтобы предупредить какие-нибудь политические затеи, умертвили. «Но хан за смертью к туркам побежит. / Безумец, он помрёт, как все поэты, / На камень, под которым он лежит, / густую тень бросают минареты», – это последний штрих к биографии Шагин-Гирея, которая представлена автором венка как судьба истинного поэта, полная рефлексий и эмоциональных импульсов, явившая спасительный жест от вырождения народа.

Смысловым центром мотива роли поэзии в жизни этноса понимаются строки из катрена двенадцатого сонета, звучащие как сонетный ключ: *«Лишь то сообщество считается народом, / В котором есть хотя б один поэт»*. Так, мотив крымско-татарской поэзии остался знаковой отметиной на свитке времён, а этот митрохинский афоризм воспринимается сегодня как утверждение экзистенциальных возможностей этноса к историческому бытию. Под влиянием таких констатаций не остаётся сомнений, что *без поэтического, то есть глубокого всеохватывающего взгляда на жизнь, и существование, и сосуществование народов было бы невозможно: поэзия – спасительная метафизическая сила, одаряющая этносы, через своих поэтов, способностью внимать Божьему Провидению*.

Далее автор венка не только учительски напоминает, что скрылось за «калитками» прошлого, приведшее к «усыханию» плодов национального бытия крымских татар («рабовладельческое ханство», которое «торгует православными людьми», тяжкие грехи «османства» против христиан...), но и извещает о том, что эти «калитки», свидетельствующие о враждебном

подвигло его к добровольному отречению от ханского престола. Реальным следствием именно этого, не характерного для восточного правителя, жеста стало мирное вхождение Крыма в состав России.

После событий 1783 года Шагин-Гирею было предложено поселиться в каком-то из российских городов, вместе со свитой, с гаремом и всем имуществом, с ежегодным окладом в 200000 рублей. Но сила родственных и религиозных притяжений не позволила ему осесть в России...

отношении народов в прошлом, заперты «навсегда»: «Всё это не пристойно для татар». И вот, в контексте различных посылов, рождается, неожиданное, но логичное авторское резюме: «Под утро здесь летят по небу светы, / Как будто орбитальные ракеты». Следующий сонет (12), считающий эти световые потоки бахчисарайской реальности, воспринимается как вспышка основополагающей авторской идеи: «Стартуют огнекрылые рассветы; / Дырявя звёздно-полосатый стяг, / Они летят на суперскоростях. / Как самолёты гиперзвуковые, / Они пронзают дали вековые. / Они, как рифмы в глубине строки, / Сверкают в млечных заводях реки». Исторически настроенный читатель обнаружит в этом фрагменте венка немало смысловых ассоциаций, которыми, вероятно, был воодушевлён поэт. Правда, нам дарована ещё и радость опознавания поэтических достижений автора. Так, поэт сравнивает «огнекрылые рассветы» современного общероссийского исторического взлёта с суперскоростным движением («пронзают дали вековые») через политические преграды («дырявя звёздно-полосатый стяг»). Эти сравнения выразительны и доступны пониманию... Но совсем не хочется пропустить не сразу понятное сравнение «огнекрылых рассветов» страны с «рифмой в глубине строки». Как известно, внутренняя рифма – это поэтический спецэффект для смыслового или эмоционального акцентирования какой-то очень важной мысли автора. Этот спецэффект имеет древнее происхождение (обнаруживается ещё у Гомера и Горация) и особенно часто употребляем в русском фольклоре. Значит, этим сравнением автор венка посылает нам знак, что наши «огнекрылые рассветы» и есть самое сверкающее явление в современных «завоух реки» времён... Особенно – в сочетании с проникновенным рассказом о «свете», исходящем из потенциала каждого народа. И здесь всплывают неотразимые доводы венка об условиях возрождения, коренящихся в верности крымских татар традиционным мусульманским устоям, опыту мирного сосуществования с другими народами, интеллектуальному манифесту своего национального лидера, памяти своих поэтов... Трудно ошибиться, что иносказательные констатации, завершающие венкосонетную симфонию, порождены не только энергией авторской веры в *возрождение крымско-татарского народа*, но и энергией авторского убеждения, что *развитие этого народа возможно лишь в условиях взлёта в развитии России...*

В одном из интервью автор венка признался, что своими «Минаретами» он стремился проявить уважение к татарам Крыма. Мы можем с удовлетворением отметить, что ему это удалось: не обходя сложные для понимания и оценки периоды крымской истории и рассеивая драгоценные чувства русской всечеловечности. Не путать с рациональными установками на этническую терпимость: наш поэт не просто осознаёт благо мирного сосуществования народов, он ментально настроен на этническое всеприятие. Эта позиция неустанно утверждается

целенаправленно работающей мыслью поэта во множестве его произведений, предваряющих это итоговое сочинение: «В стране, что называют Крымом, / Был крымчаком и караимом; / Был диким скифом, хитрым греком, / Был первобытным человеком; / Был иудеем, мудрым гоем; / Солхатом был и был Джанкоем» («Славянин»). Рассматриваемый венок – ещё и продолжение записанной в сонетном стихотворении «Русофил» молитвы о «множестве российском», которое способно «вырвать жало василискам», и, таким путём, спасти мир: «Молясь о множестве российском, / Я озадачил Бога иском. / <...> / Иначе как-то мир спасти, / Не знаю, Господи прости!». Знаменательно, что русский поэт мыслит себя не только средоточием разных кровей Крыма, но и верен своему арийскому этническому корню («Мы – арии. Мы – пращурьы всех рас»), и верность эта осознаётся поэтом как ответственность перед миром, даже – перед вечно враждебными племенами: «Мы слову Я предпочитали АЗ»; «Мы любим вас. Мы думаем о вас». Чувствуя пульсацию болевых точек авторского сознания в разных произведениях, поневоле подивишься редкостной последовательности поэта в разработке мотива ответственной славянской роли всепонимания. В венке этот мотив получил симфоническое развитие: *русский поэт, верный глубинному чувству всечеловечности, через диалог с одним из крымских этносов проживает примирение с его инаковостью; демонстрируя свой личный драматический душевный опыт преодоления «фобий» прошлого через милосердие, прощение и верность традициям, указывает путь к победе в войне памяти народов, которым провидением назначено жить на одной земле...*

В заключение заметим, что автор венка, никогда не сидевший на мели поэтического гладкозвучия, остаётся на высоте и в строгих рамках венка сонетов: он волнует дыханием созревшей поэтической мысли, нисколько не укрощённой и не угашенной регламентной формой жанра. Создаётся впечатление, что поэт научился как бы «договариваться» с внешней оболочкой формы, чтобы она принимала его вольности. И даже произвольная последовательность графических частей (катренов, терцетов, двустуший) и неожиданность моментов «смысловой вспышки» (итоговые умозаключения, сонетные замки могут образовываться у поэта не обязательно в завершении, но на любом этапе сонетной медитации) не разрушают сонетный дух этого произведения, поскольку поэт всегда верен внутреннему строю столь мудрого жанра.

Наблюдая множественность идейных мотивов венка, понимаем, почему Валерию Митрохину понадобилось обратиться к форме сонетного венка: в его симфоническом пространстве поэту удалось свести воедино основные линии, расставить все акценты и выстроить авторскую концепцию темы о феномене межэтнического и межконфессионального мира в Крыму. *Итоговая мысль венка, которая в первоначальном*

ИНАКОВОСТЬ В КОНТЕКСТЕ НОВЕЙШЕЙ РУССКОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУР

прочтении магистрала понималась как поэтическая актуализация мусульманской составляющей современных крымских реалий, пройдя через лабиринтные осознания сонетного кольца, зазвучала и как знак евразийской судьбы России, завещанной ей Провидением: примирять инаковость множественных этносов – ради сохранения жизни на земле.

ЛИТЕРАТУРА

1. Корнеева Людмила. Крым как судьба в сонетах Валерия Митрохина (2018) // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.litinstitut.com/index.php/knizhnoe-obozrenie/1245-lyudmila-korneeva-krym-kak-sudba-v-sonetakh-valeriya-mitrokhina>.
2. Митрохин Валерий. Люди Твоя. – Симферополь: «Форма», 2017. – 292 с.
3. Митрохин Валерий. Сонеты и другая поэзия. – Симферополь: «Форма», 2016. – 304 с.
4. Тихонова Н.Е. Исмаил Гаспринский и его протоевразийские идеи // Магистерская диссертация. – СПб, 2016. // [Электронный ресурс]. – URL: <https://docviewer.yandex.ru/view/310993403/?>.

RECONCILIATION OF OTHERNESS BETWEEN CRIMEAN PEOPLES: THE POETIC CONCEPTION OF VALERY MITROKHIN'S CROWN OF SONNETS *MINARETS*

L.N. Korneeva

The article investigates the complexity of Valery Mitrokhin's artistic ideas in the crown of sonnets *Minarets*. By means of hermeneutic analysis the accents of the author's reflections are identified – primarily on overcoming the hostility and phobias on the ways of rapprochement of different Crimean cultures, and on the special role of poetry in this process.

Attention is focused on the high potential of the crown of sonnets as a means of geopoetical meditations and poetic conceptualization of Crimean phenomenon – the interconfessional and interethnic peace.

Key words: *geopoetics; crown of sonnets; spiritual values of peoples; coexistence of peoples; otherness.*

УДК 822.111

**ИДЕНТИЧНОСТЬ И ЕЕ ПРОЯВЛЕНИЯ:
СИМВОЛИКА ВОЛОС В ПРОЗЕ ДЖ. РИС**

Т.С. Матюнина

ФГОУ УВО «Южный федеральный университет»

В статье рассматривается символика волос – наименее исследованный западными критиками аспект в контексте романов и малой прозы Дж. Рис (традиционно внимание уделяется трактовке сада и зеркала). Предлагается интерпретация значимой части портрета – волос и прически, которая актуализирует оппозицию «свой» - «чужой» в отдельных произведениях вест-индской писательницы. Так, в романе «Безбрежное Саргассово море» описание волос конструирует систему персонажей-двойников (сходство главной героини Антуанетты с матерью Аннет), а также является способом утверждения идентичности, в то время как в коротком рассказе «Рапунцель, Рапунцель» символика волос функционирует в качестве основного ресурса художественного психологизма. Примечательно, что семантика волос может быть связана не только с постколониальными и гендерными интерпретациями, но и с исповедальным началом.

Ключевые слова: *символика волос, идентичность, художественный психологизм, портрет, постколониальный ответ, персонажи-двойники, «свой» - «чужой», Фарино Ежи, Шарлотта Бронте, Джин Рис.*

Роман Джин Рис «Безбрежное Саргассово море» (1966) исследован достаточно полно и с учетом разных аспектов – зарубежная критика предлагает спектр подходов и методологических точек зрения, включая рассмотрение романа в рамках постколониальной, гендерной и биографической критики. Явно прослеживается многолетний интерес исследователей к связи романа с романом-первоисточником «Джейн Эйр» Шарлотты Бронте (авторитетные исследователи творчества Дж. Рис, включая Э. Сейвори, оспаривают причисление к категории приквелов: роман объявляется историческим (historical) и неовикторианским, при этом «независимым» от классического викторианского текста).

Знаменательно, что роман в большинстве случаев осмысливается с позиций анализа наследия колониализма. Так, О.Г. Сидорова, занимающаяся британским постколониальным романом, относит произведение к разряду открытых полемических «постколониальных ответов», в которых мир колонии становится положительным членом дихотомии, а мир метрополии – отрицательным [2, с. 160]. Отметим в этой связи, что постколониальный дискурс означает смену полюсов: на первый план выдвигается репрезентация колонии, «периферии», другого. Роман «Безбрежное Саргассово море» актуализирует оппозицию «свой» –

«чужой/иной» на разных уровнях, включая художественные символы и лейтмотивы.

Вместе с тем, самоопределение героини через отождествление себя с «другими» заставляет вновь обращаться к роману с позиций пристального прочтения. Критики уделяют особое внимание уделяется трактовке таких символов, как сад (постколониальная интерпретация у Сэйвори в работе «Jean Rhys: People in and out of place: spatial arrangements in «Wide Sargasso Sea»»; Simpson «WSS: The Transforming Vision»), и зеркало (психоаналитический подход в работах Кнаппа «Jean Rhys's WSS: Mother/Daughter Identification and Alienation» и Моран «Virginia Woolf, Jean Rhys, and the Aesthetics of Trauma»). Особый интерес представляет исследование значимой части портрета персонажа Джин Рис – волос/прически, которая может быть связана как с гендерными и постколониальными интерпретациями, так и с исповедальным началом.

В ставшей классической работе «Введение в литературоведение» (выходящей за рамки учебного пособия) структуралист-семиотик Ежи Фарино подчеркивает знаковость и сложность портрета, включающего в себя человеческую фигуру, тело, позы, жесты. Нельзя не согласиться с тем, что человеческая внешность – это сложный текст, состоящий из множества неравных знаков [3, с. 87]. Важно, что единство образа (например, женского) создается благодаря выбору значимых элементов из одной и той же системы и одного и того же ранга. Так, описание волос в разных произведениях вест-индской писательницы возникает в рамках одной и той же системы символов: состояние прически, а также происходящие с ней метаморфозы являются ресурсом для обретения/утраты идентичности.

Авторитетные исследователи творчества писательницы (e.g. C. Angier, S. Sternlicht) выделяют особый тип женских персонажей Джин Рис, которые словно списаны с нее самой, уроженки Карибских островов, француженки по принадлежности к сообществу, населявшему острова Карибского моря (Доминику, Мартинику, Гаити), но теперь оказавшейся в Англии (Империи), в которой ей нет места [1, с. 10]. Наиболее ярко в романе «Безбрежное Саргассово море» описаны персонажи-двойники Антуанетта и Аннет, женщины из колонии, носительницы памяти о пережитом болезненном опыте обретения себя.

Особый интерес представляет восприятие образа Аннет (матери героини), воспроизводимое через призму детских воспоминаний Антуанетты. Знаменательно, что испытывающая нехватку материнской любви Антуанетта ассоциирует волосы с энергией и силой матери: *«Раньше я появлялась, когда мама расчесывала волосы, такие длинные и густые, что под ними можно было спрятаться, как под плащом. Спрятаться и почувствовать себя вне опасности»* [7, с. 12]. В тексте отсутствует как утверждение, так и отрицание красоты Аннет – в глазах дочери она обворожительно прекрасна благодаря волосам: *«Они вдруг*

застыли в танце, и она откинулась назад на его руке так, что ее черные волосы коснулись пола и падали ниже, ниже, а потом взметнулись вверх» [7, с. 24].

В начале повествования, когда Аннет еще имела власть в доме, ее волосы всегда были тщательно уложены [ibid, с. 23], а когда в Кулибри начался пожар (восстание незадолго до этого освобожденных рабов), она вбежала в комнату дочери с распущенной косой (символизирующей потерю, утрату). Когда Аннет пытается спасти сына Пьера, ее волосы загораются: данному факту придает значение Антуанетта, которая по виду и запаху волос узнает о трагедии. Происходящие с волосами метаморфозы символизируют изменение психологического состояния, при этом волосы характеризуют героиню в большей степени, чем другие детали внешности (костюм или черты лица): *«Мама подошла к окну и застыла там. Ее прямая узкая спина и тщательно расчесанные волосы словно говорили: «Брошены, брошены!..» [ibid, с. 18].*

В системе художественного психологизма длинные волосы (являясь к тому же отличительной чертой) характеризуют женственную, страстную, неординарную личность. Видится уместным исследование Гиттер, которая подчеркивает знаковость женских волос в искусстве: волосы в викторианскую эпоху являлись одним из основных способов привлечения внимания, подчеркивая красоту и символизируя особую женскую энергетику [5]. Важно, что викторианская мораль подавляла явное выражение сексуальности, которая ассоциировалась с распущенными, не собранными в прическу волосами. Антуанетта, любившая свои волосы (внешняя черта, сближающая ее с матерью), после забытья и болезни обнаруживает, что ее длинных волос больше нет: *«Когда я встала, то увидела свою косу с красной ленточкой. Я испугалась, что это змея» [7, с. 51].* Изменение прически (лишение волос) Антуанетты в данном случае выступает как посягательство на ее отличительную черту, провозглашающую самобытность. Без длинных волос героиня перестает ощущать собственную значимость. Согласно Фарино, персонаж без основной отличительной черты не значим, его «стандартные» внешние данные никак не характеризуют его статус и положение в обществе, не дают никаких сведений о его характере и отличии от других [3, с. 185].

Примечательно, что англичанин Рочестер видит особую красоту, которая кроется исключительно в волосах молодой креолки: *«...я с удивлением подумал, что до этого не понимал, до чего же она красива. Ее волосы были зачесаны назад и падали на плечи и спину до талии. В них отражались золотые и красные блики» [7, с. 103].* Особое значение они имеют и для самой героини, которая пытается обрести счастье в семейной жизни: в тексте трижды упоминается, что она заплетает косы – своеобразный ритуал нацелен на то, чтобы упорядочить жизнь, обрести хотя бы призрачную власть над происходящим. Расчесывание волос

является особым ритуалом, несоблюдение которого (например, по причине отсутствия зеркала в монастыре и на чердаке Торнфилд-Холла в Англии) знаменует сбой, потерю в пространстве и времени. Так, пресеченные попытки заявить о себе в финале приводят к заточению героини на чердаке: «*В комнате нет зеркала, и я теперь не знаю, как выгляжу. Помню, как я расчесывала волосы и смотрела в зеркало, а на меня из него смотрели мои глаза. Женщина, глядевшая на меня, была очень похожа на меня, и все же это была не я. Что же я делаю в этом доме, и кто я такая?*» [ibid, с. 257]. Антуанетта теряет ощущение собственного присутствия, связь с реальностью и надежду на свободу, перестает ассоциировать себя «внутреннюю» с «внешней».

Прическа как часть портрета выражает отношение к телесному облику двойников-персонажей: выдвигая деталь внешнего облика на первый план, она акцентирует внимание на *человеке телесном, живущем, борющемся*. Концептуализация семиотики волос/прически отсылает к прочтению романа в рамках постколониальной теории: предположим, что наличие отличительных черт нацелено на утверждение идентичности, в то время как их отсутствие затрудняет и замедляет процесс заявления о себе. Метаморфозы, происходящие с прической, оказываются важны для прослеживания причинно-следственных связей в событийном ряду: «*И еще белая женщина, сидевшая, опустив голову так низко, что я не могла разглядеть ее лица. Но я узнала ее волосы. Одна коса была короче другой. И я узнала платье. Я обняла и поцеловала маму*» [7, с. 55]. Доведенная до состояния безумия Аннет остается узнаваема благодаря отличительной черте (даже подверженной трансформации).

Не менее фатальной оказывается метаморфоза, происходящая с волосами героини одного из поздних рассказов Джин Рис – «*Рапунцель, Рапунцель*» (1976), который сама писательница относила к «horror stories». Аллюзия не случайно появляется в заглавии короткого рассказа: героиня Джин Рис оказывается повзрослевшей «девой в башне», описанной Братьями Гримм.

Перволичное повествование не дает достаточно информации о рассказчице – женщине в возрасте, которая оказывается в санатории для восстановления после болезни, однако с самого начала понятно, что героиня находится под гнетом романтических грез и иллюзий (так, например, у нее возникают видения: Arab village). Там она встречает женщину, которая имеет отличительную черту: «long, silvery white, silky hair» [6, с. 363]. Героиня подчеркивает, что «общение» с волосами – особый ритуал, который успокаивает женщину, вселяя уверенность в том, что она остается собой. Утрата волос оборачивается трагедией: миссис Питерсон соглашается на стрижку волос мужским мастером, однако тот практически лишает ее их, в результате чего она заболевает и умирает.

Знаковым является восприятие рассказчицы, знающей сказку о Рапунцель с детства и верящей в счастливый конец, которого не происходит: в *сказке* Джин Рис парикмахер уносит волосы, а вместе с ними и надежду на счастье, самоидентификацию и желание жить [8, с. 162]. Примечательно, что смысловое завершение гендерный конфликт (лейтмотив подавления) находит именно в позднем рассказе писательницы – именно мужчина лишает Рапунцель волос: «to show that he can do unto her whatever he pleases» [4, с. 127]. Завершающие рассказ строчки кроют в себе ключ к свободе и праву провозглашения собственной идентичности: «Rapunzel, Rapunzel, let down your hair» [6, с. 365].

Таким образом, семантика волос (включающая происходящие с ними метаморфозы) несет в себе комплекс смыслов, постоянно актуализирующихся в произведениях вест-индской писательницы Джин Рис. Символика прически/волос позволяет проследить связь их внешнего состояния с положением, занимаемым героинями в отношениях (мужчина-женщина), обществе и пространстве. Не менее важно, что концептуализация волос позволяет отдельной части портрета «заявлять о себе», таким образом, провозглашая идентичность и право на ее утверждение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Рейнгольд Н.И. Джин Рис: «без цитат» (литературно-биографический очерк) / Н.И. Рейнгольд // Путешествие во тьме. – М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2005. – 254 с. – С. 4 – 20.
2. Сидорова О.Г. Переписывая Шарлотту Бронте («Джейн Эйр» Шарлотты Бронте и «Широкое Саргассово море» Джин Рис) / О.Г. Сидорова // Известия УрФУ. – Серия 2. Гуманитарные науки. – 2016. – Т. 18. – № 3 (154). – С. 157 – 169.
3. Фарино Е. Введение в литературоведение: учеб. пособие / Е. Фарино. – СПб.: Изд-во РГПУ им А.И.Герцена, 2004. – 639 с.
4. Davidson A. Jean Rhys / A. Davidson. – New York: Frederick Ungar Publishing Co, 1985. – 165 p.
5. Gitter E.G. The Power of Women's Hair in the Victorian Imagination / E.G. Gitter. – [Электронный ресурс]. – URL: www.researchgate.net/publication/271696408_The_Power_of_Women's_Hair_in_the_Victorian_Imagination (дата обращения: 14.03.2017).
6. Rhys J. The collected short stories / J. Rhys. – New York: W.W. Norton, 1987. – 424 p.
7. Rhys J. Wide Sargasso Sea / J. Rhys. – New York: W.W. Norton, 1992. – 171 p. – Рис, Д. Антуанетта / Д. Рис; [пер. с англ. С.В. Белова]. – Москва: Континент-пресс, 1994. – 273 с.
8. Savory E. Jean Rhys / E. Savory. – New York: Cambridge UP, 1998. – 332 p.

**IDENTITY AND ITS MANIFESTATIONS: THE SYMBOLISM OF HAIR
IN J. RHYS' PROSE**

T.S. Matyunina

The article deals with the symbolism of hair – the least researched aspect by Western critics in the context of Jean Rhys' novels and short stories (traditionally, attention is paid to the interpretation of the garden and the mirror). We offer the interpretation of significant part of the portrait – hair and hairstyle, which actualizes term «the Other» in some Jean Rhys' texts. Thus, description of hair constructs a system of doppelgangers (resemblance of the main character Antoinette with her mother Annette) and asserts identity in the novel *Wide Sargasso Sea*, while in the short story *Rapunzel, Rapunzel* hair symbolism functions as the main resource of inner state description. It is noteworthy that the semantics of hair can be associated not only with postcolonial and gender interpretations, but with the confessional studies.

Key words: *hair symbolism, identity, inner state, post-colonial response, portrait, doppelgangers, «the Other», Jerzy Faryno, Charlotte Bronte, Jean Rhys.*

ТЕЗАУРУС РУССКОЙ ФИЛОСОФИИ*

*Памяти Михаила Моисеевича Гиримана,
Учителя и Друга.*

К.Г. Исупов
*Российский государственный педагогический
университет имени А. И. Герцена*

Публикация представляет собой выдержки из авторского словаря, в котором предпринимается попытка систематизации основных категорий русской философской мысли («чужой», «Другой»).

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

ДРУГОЙ

1) Диалогическая спецификация «ближнего», установленная трудами неокантианцев – сначала в контексте проблем «всеобщего» сознания, а затем, по мере успехов персонализма и экзистенциализма, в плане широкого репертуара проблем общения; 2) субъект/объект эстетического контакта. Типологическим признаком общности отечественных концепций «я/Д.», «я/ты», «я/мы» является их эстетическая насыщенность. Христианская философия Дружбы и Эроса опорной онтологической парадигмой полагает Троицу, а смысловое задание диалогического взаимораскрытия одного «я» другому мыслит как дольний вариант богообщения. По Флоренскому: 1) личности предстоят друг другу в качестве других, но полнота доверительного дарения «другостью» достигается, когда собственно другое «снято» перед «лицом третьего, а именно Третьего» («Столп»..., 1914). В жертвенной отданности Другому «я» освобождается от «личин», обретает свое «лицо» и получает шанс на высший тип самовыявления: на высветление в глубинах своей тварной природы «лика» как свидетельства богоподобия (см. «лик/лицо/личина»); 3) Д. – это внутренняя икона «я», призванная к свободе на путях братотворческой приязни. Это понимание Другого сложилось в борьбе с классическими формами этики, в которых «я» овнешнено и присвоено корпоративным мнением обществ. группы (Гегель). Отечественная традиция исходит из презумпции инаковости других, лишь в качестве таковых входящих в соборную Личность нации и в родовое множество человечества. Специально-человеческое творчество в бытии есть внесение

*Материал публикуется с разрешения автора.

рукотворного добра в мир (В. Несмелов). В рамках такого рода убеждения, меж «я» и Другим творится черновик грядущей соборности на путях расширения сознаний «я» и включения в них сознаний других. Русская философия Другого вела поиск такой коммуникативной структуры, которая могла бы выглядеть универсальной и по сложности своего внутрлического задания, и по ее возможности оказаться онтологической парадигмой богочеловеческого процесса. Такая структура была найдена в минимуме соборности: «я и Д. в присутствии Третьего» и описана в терминах философии Эроса, Встречи, Сердца и Жертвы. Для В. Соловьева в признании за другим существом безусловного значения состоит «внутренний смысл любви». Философская разработка проблемы еще ранее была предложена рядом писателей. У Достоевского Д. распался на полярные аспекты: диалогическая одержимость другим (кн. Мышкин), рожденная из страха оказаться неуслышанным и неподтвержденным в личном голосовом статусе, с одной стороны («парадоксалисты» и «подпольные человеки»), и эстетская игра масками, юродски–провокационный розыгрыш мнимого доверия (Петр Верховенский, Ставрогин, Федор Павлович Карамазов; ср. *Липскеров К. А. Другой. Поэма.* М., 1922; *Жюльен Г. Другой. Повесть,* 1971). Русский философский ренессанс определяет вектор «другости» в контекстах жертвенного обмена, поэтому идеальной нормой Другого предположен Христос как Абсолютный Д., а идеальной ситуацией – Голгофа в ее мировом трагизме (С. Булгаков). Для Н. Фёдорова мир других – это мир «родных», преодолевших «небратство» как онтологическую разлуку с родом, почвой и Космосом. Онтологический статус «Симфонической Личности» Л. Карсавин определяет диалектикой умирания/воскрешения «я» в других, а в социальном плане – возможностью взаимоотражающего познания. Категория Другого включается в логические процедуры определения греха как безблагодатного одиночества (П. Флоренский). В мистериальной картине мира А. Мейера человек включен в пространство «зова» и «отклика» в мире других; метаисторическая задача многих «я» – подняться к единомножественному «Верховному Я» (соборному метафизическому Существо), прорвав овнешняющие «я» оболочки природы, общества и культуры. «Симфониям» других Мейера и Карсавина противостоит персонология Н. Бердяева, для кот. метафизическое ядро «я» остается неприкосновенным для всех посягательств, овнешняющих коммуникацию (включая Эрос и даже свободу в ее избытке); личность выходит на периферийный контакт с другими через голосовое представительство полномочных вестников моего «я» с автономными вестниками (масками, амплуа, ролевыми личинами) «я» других («Я и мир объектов», 1934). По Гегелю, «я» есть то, что видят в нем другие; ср. «мнения о нас других людей – вот то зеркало, перед которым позируют почти все без исключения. Человек делает себя таким, каким хочет, чтобы

его видели. Настоящий же, как он есть на самом деле, неизвестен никому, включая часто и его самого, а живет и действует некая выдуманная и приукрашенная фигура» (*Ельчанинов А.* Записи. Париж, 1990. С. 25). Позднейшая персонология признала в Д. единственно компетентную точку зрения на чужое «я», с которой оно раскрыто навстречу обмена духовными дарами. В широко разветвленной философии Другого в XX веке (Вяч. Иванов, Я. Друскин, А. Штейнберг, М. Бахтин, А. Ухтомский, М. Пришвин, С. Франк, Ф. Розенцвейг, М. Бубер, Ф. Эбнер, Э. Мунье, Ж.-П. Сартр, Э. Левинас, О. Розеншток-Хюси, Г.Р. Яусс) не без основания видят фундаментальные предпосылки основных направлений мысли третьего тысячелетия.

Тексты и исследования: *Антон Крайний* (З.Н. Гиппиус). Я – не-я // Новый путь, 1903. № 7; *Апресян Р. Г.* Проблема «другого Я» и моральное самосознание личности // Филос. науки. М., 1986. № 6; *Бахтин М. М.* 1) Эстетика словесного творчества. М., 1989; 2) К философии поступка // Философия и социология науки и техники. М., 1986; *Бердяев Н. А.* Я и мир объектов (Опыт философии одиночества). Париж, 1934; *Бибихин В. В.* К метафизике Другого // Начала. М., 1992. № 3. С. 52–66; *Булгаков С. Н.* Свет Невечерний. М., 1917; *Булыгина Т. В.* Я, ты и другие в русской грамматике // *Res philologica*. Филологические исследования памяти акад. Г.В. Соколова. Москва; Л., 1990. С. 11–126; *Бухаркин П. Е.* Образ «другого» в русской культуре и мифологема Империи // Вече. СПб., 1995. Вып. 4. С. 5–19; *Бубер М.* Я и Ты. М., 1993; *Вандельфельс Б.* Мотив Чужого. М., 1999; *Введенский А.* О пределах и признаках одушевления. СПб., 1882; *Венкова А. В.* Этика жеста: поиск «я» и борьба с «Другим» // Образ современности: этические и эстетические аспекты. СПб., 2002. С. 57–61; *Гадамер Г.-Г.* Неспособность к разговору // Г.-Г. Гадамер. Актуальность прекрасного. М., 1991; *Гарднер К.* Между Востоком и Западом. М., 1993; *Гаспаров Б. М.*, В поисках «другого» (Французская и восточноевропейская семиотика на рубеже 1970 гг.) // НЛО, 1995. № 14; *Гильдебранд Г.* Метафизика коммуникации. СПб., 2000; *Горичева Т. М.* Бог как Другой // Ступени. СПб., 1992. № 2. С. 5–13; *Гоффман Э.* Представление себя другим (1959) // Современная зарубежная социальная психология. Тексты. М., 1984. С. 188–197; *Делёз Ж.* 1) Логика смысла. М.; Екатеринбург, 1998; 2) Мишель Турнье и мир без Другого // *Турнье М.* Пятница, или Тихоокеанский лимб. Роман. СПб., 1999. С. 282–302; *Друскин Я. С.* Я и ты: Ноуменальное отношение // Я.С. Друскин. Вблизи вестников. Вашингтон, 1988. С. 187–179; *Исупов К. Г.* 1) Смерть Другого // Бахтинология. Исследования. Переводы. Публикации. СПб., 1995. Вып. 2; 2) Одиночество в Другом (С. Кьеркегор наедине с собой) // Кьеркегор и современность. Минск, 1996; *Лапшин И. И.* Проблема чужого «я» в новейшей философии. СПб., 1910; *Кузин И. В.* Кафкианское непризнание Другого и интересубъективность (Критика чистого социального

воображения) // Социальное воображение. Матер. научн. конф. 17 янв. 2000 г. СПб., 2000. С. 33–38; *Лазари А.* «Я», «мы», солидарность и солидаризм // Посев, 1991; *Левинас Э.* 1) Время и Другой. Гуманизм другого человека. СПб., 1998; 2) Путь к Другому. СПб., 2006; *Лишаев С. А.* Эстетика Другого: Эстетическое расположение и деятельность. Самара, 2003; *Лосский Н. О.* Что не может быть создано эволюцией? // Современные записки. Париж, 1927. Т. 33. С. 255-269; *Махлин В. Л.* 1) Я и Другой (Истоки философии «диалога» XX века). СПб., 1995; 2) Я и Другой: К истории диалогического принципа в философии XX в. М., 1997; 3) Другой // Бахтинский тезаурус. М., 1997. С. 141–148; 4) Философская парадигма М.М. Бахтина и смена парадигмы в гуманитарном познании. Диссертация <...> докт. филос. наук. М., 1997; *Машевский А. Г.* Я и Ты в «теоцентрической антропологии» Якова Друскина // Памяти Павла Флоренского. Философия. Музыка. СПб., 2002. С. 107-112; *Мейер А. А.* Заметки о смысле мистерии (Жертва), 1933 // А. Мейер. Филос. соч. Париж, 1982; *Наторп П.* Культура народа и культура личности. СПб., 1912; *Несмелов В. Н.* Наука о человеке. Казань, 1896. Т. 1; *Мандельштам О.* О собеседнике // Аполлон. 1913. № 2. С. 49–54; *Папуш М.* «Я» и «ты» в гештальтпсихологии: Аксиологический анализ концепции невротических механизмов // Московский психотерапевтический журнал, 1992. № 2; *Пессоа Ф.* Другие «я», генезис и оправдание гетеронимов // Преломления: Труды по теории и истории литературы, поэтике, герменевтике и сравнительному литературоведению. СПб., 2004. Вып. 3. С. 201-212; *Поснов Б.* Другой в современной философии. М., 2001; Проблема «другого голоса» в языке, литературе и культуре. Сб., СПб., 2003; *Пятигорский М. К., Успенский Б. А.* Персонологическая классификация как семиотическая система // Труды по знаковым системам. Тарту, 1967. Т. 3; *Розениток-Хюси О.* Речь и действительность. М., 1994; *Слободянюк Н.* Проблема «я» и «другой» с точки зрения русского экзистенциализма (Семен Франк и Александр Хургин) // Вестник КРСУ, 2002. № 4; *Соловьев В. С.* Собр. соч. Изд. 2-е. СПб., 1912. Т. 7. С. 125; От Я к Другому: Сборник переводов по проблемам интерсубъективности, коммуникации, диалога. Минск, 1997; От Я к Другому. Проблемы социальной онтологии в постклассической философии. Минск, 1998; *Смагина С.* Я и Другой: тренинги. СПб., 1999; *Толстой Л. Н.* ПСС: В 90 т. М., 1937. Т. 87. С. 10; *Турнье М.* Тело // Комментарии. М., 1996. № 10; *Ухтомский А. А.* 1) Письма // Пути в неизвестное. М., 1973; 2) Интуиция совести. СПб., 1996; *Флоренский П. А.* Столп и утверждение Истины. М., 1914 (письмо «Дружба»); *Франк С. Л.* 1) Мистическая философия Розенцвейга // Путь. 1926. № 2; 2) Непостижимое, 1939 // С.Л. Франк. Соч. М., 1990; *Шевцов К. П.* Узнавание себя и вера в другого // Образ современности: Этические и эстетические аспекты. СПб., 2002. С. 209-212; *Шпет Г. Г.* Сознание и его собственник // Сборник Г.И. Челпанову. Статьи по философии и

психологии. М., 1916; *Штейнберг А. З.* Система свободы Достоевского, 1923. Париж, 1980; *Marx W.* Der Blick des Anderen // Mercur. Stuttgart, 2000. Jg. 56. N. 2. S. 124-133; *Emerson C.* The First Hundred Years of Bakhtin. Princeton. 1997; *Tauninissen M.* Der Andere. Studien zur Sozialontologie der Gegenwart. В., 1965.

Переводы ряда текстов Ф. Розенцвейга («Об одном месте из диссертации Мартина Бубера»; «Новое мышление. Несколько дополнительных замечаний к «Звезде спасения»)» и Ф. Эбнера («Из записных книжек») см. в кн.: *Махлин В.Л.* Я и Другой (Истоки философии «диалога» XX века). СПб., 1995.

МЫШЛЕНИЕ ЖЕНСКОЕ

Специфика МЖ определяется не его особой имманентной качественностью (в нем нет ничего, чего бы не было в мужском мышлении, кроме результатов последнего), а сложным опосредованием его органики совокупно женским способом существования. Безоценочно–объективная характеристика МЖ затруднена хронической неотрефлексированностью его собственного «места»: от бытового до научного уровней оно то претендует на традиционно «чужое», то на столь же традиционно «особое» при полной неясности вектора и природы «особости». Философский анализ МЖ развивался, в основном, в форме критики со стороны «мужской логики» или самокритики «женского» в «мужском», вплоть до возвышения этого типа рефлексии до ранга проблемы национальной идентичности (Н. Бердяев). Между данными чувственной интуиции и трофеями трудов логических механизмов дискурса лежит область, где внутренняя сырая эмпирия впечатлений не расчленена еще рассудочными гранями и не преобразована в процессах понятийного отвердевания материала. В этой области рассудок и понятие, с их таксономическими возможностями, реально присутствуют лишь в качестве интенций или проекций логизирующего намерения. Логика содержания суждений и умозаключений ложится тенью на ландшафт неоформленного чувственного опыта и порождает в его пространстве псевдологические двойники, ментальные видимости, квазиформы логики, симулякры выводов. Они жизнеспособны, изоморфны своим прототипам, но являются «образами» логических форм, а не ими самими. Эта теневая, отраженная в материи чувственного и оформляющая ее внешний текущий ландшафт мифология логики (имитирующая «здравый смысл» рассудка и приемы дискурса) и есть «МЖ». В его природе – дискретность и взаимозаменяемость логических звеньев (воспроизводится не последовательность операций мышления, а сама идея цепочки); свертывание объема информации с упреждением вывода из нее (импульсивное «да/нет» как упрямство сознания, легко преодолеваемое релятивистской натурой этого утверждения=отрицания, которое не

является таковым в грамматическом смысле); пропуск логических звеньев в аргументации (энтимема, которая опирается на собственную достоверность и конъюнктивную применимость); ценностная гипертрофия личного опыта (ментальное суеверие); инфантильный утопизм, санкционирующий удачу жизненного проекта, и эротический авантюризм. Апофатические характеристики МЖ: это «мысление» имитациями, подделками, муляжами, симулякрами и профанированными формами «мужской» логики, что на уровне поведения может выглядеть как замена ума хитроумием, убеждения – азартом, артистизма – притворством, творчества – подражанием, религиозной напряженности – истерией, исторического мирочувствия – интимным мемуаром. В МЖ обобщение предшествует опыту наблюдения, а знаковая маркировка явлений – освоению их очевидной содержательности. Здесь проявляется недоверие к реальности в пользу своевольной транскрипции ее или прямая инверсия знака и денотата: Маргарита булгаковского романа топит в ванной костюм ненавистного ей критика. Последний момент связан и с недоверием иного рода: в МЖ живет тревожный рефлекс страха ошибки. Комплекс неидентичности порождает в нем необходимость опоры на множественные и разнонаправленные мотивации (что в ином плане подчеркнуто наблюдением престарелого Б. Шоу: ему не удалось встретить женщины, которая твердо знала бы, где у нее право, а где – лево). Правополушарный эгоизм МЖ направлен на бессознательное оправдание абсурда с последующей трансформацией его в источник тревоги. Компенсаторные механизмы МЖ: отсутствие трагического антиномизма; иллюзия авторства принимаемых решений; жажда эротической овнешненности и «мышление телом»; **наивность** души, скудно освещенной рассудком, но берущей на себя ответственность за отражение его функций. Социальная практика подчинения женских коллективов традиционному нормированным обязанностям привела к тому, что МЖ осталось внеисторичным и приближенным к типу мифологического и детского; последнее обстоятельство особенно сказалось в том, что женская «борьба за права», феминизм и пафос гендерных исследований носит обычно семиотический характер. Тем меньшее пространство разделяет в МЖ сферу качества сознания от поведенческой; однако именно здесь исследователей МЖ ждут наибольшие шансы на ошибку: формы поведения женщин репрезентируют не свойства мышления, а его намерения, возможности и проективные усилия. Глубочайшая неадекватность этих планов существования маскируется узостью дистанции женского «я» от себя и мнимо-волевой коррекцией мотива и поступка. Пространство МЖ пронизано чревно-соматическим соприсутствием плоти мира и ее целеполагающему экзистентному принципу – самосохранению в рамках наследного бессмертия.

Тексты: *Абрамович Н.Я.* Женщина и мир мужской культуры. М., 1913; *Бакунин П.* Запоздалый голос сороковых годов. (По поводу женского вопроса). СПб., 1881; *Бердяев Н.А.* О «вечно-бабьем» в русской душе, 1915; *Бовуа С., де.* Второй пол. СПб., 1997. Т. 1–2; *Бокль Г. Т.* Влияние женщины на успехи знания. Пб., 1864; *Вольф К.* О смысле и бессмыслице наивности, 1973 // *Вольф Криста.* От первого лица. Художественная публицистика. М., 1990. С. 78–86; *Гагарин П.С.* Эротические стихотворения. СПб., 1811; *Гачев Г.Д.* Русский Эрос. «Роман» Мысли с Жизнью. М., 1994; *Горичева Т.М.* Русская женщина и православие. СПб., 1996; *Вейнингер О.* Пол и характер. М., 1910; *Женщина.* М., 1910. Вып. 1–2; *Кьеркегор С.* Дневник обольстителя. СПб., 2000; *Лем С.* 1) *Лолита, или Ставрогин и Беатриче*, 1962 // *Литературное обозрение.* М., 1992. № 1. С. 78-79; 2) *Метапорнография* // *Zero.* СПб.. 1991. № 1; *Литературное обозрение.* М., 1991. № 11 (номер посвящен теме Эроса в русской классике); *Милль Дж. С.* О подчинении женщины. СПб., 1996; *Русский Эрос, или Философия любви в России.* Антология. М., 1991; *Страхов Н.* Женский вопрос. СПб., 1871; *Толстой Л.Н.* 1) *Половая похоть.* М., 1911; 2) *Правда о женщинах.* Киев, 1911; *Ходасевич В.Ф.* О порнографии // *Вл. Ходасевич.* Колеблемый треножник: Избранное. М., 1991; *Эрос. Россия. Серебряный век.* Антология. М., 1992; *Эрос, сын Афродиты.* Сб. М., 1991.

Исследования: *Александрович Ю.* Матрешкина проблема. «Исповедь Ставрогина» Достоевского и проблема женской души. М., 1922; *Баздырев К. К.* Секс и революции. Россия: XX – XXI век: (Демографический анализ сферы подсознания). М., 2000; *Барт Р.* Фрагменты речи влюбленного. М., 1999; *Бибель А.* Женщина и социализм. М., 1959; *Бодрийяр Ж.* Соблазн. М., 2000; *Гендер, власть, культура: социально-антропологический подход.* Сб. Саратов, 2000; *Гендерная история: pro et contra: Межвузовский сб. дискуссий, материалов и программ.* СПб, 2000; *Гендерные исследования: Сб.* М., 1999; *Гендерные тетради.* СПб., 1997. Вып. 1; *Гендерные тетради.* СПб., 1999; *Гендерный фактор в языке и коммуникации.* М., 1999; *Даутендей Елиз.* О новой женщине и ее любви. М., 1909; *Евдокимов П.* Женщина и спасение мира. Минск, 1999; *Залкинд А.Б.* 1) *Половой вопрос в условиях советской общественности.* Л., 1926; 2) *Половой фетишизм. К пересмотру полового вопроса.* М., 1925; *Зиммель Г.* Женская культура, 1923 // *Г. Зиммель.* Избранное: В 2 т. М., 1996. Т. 1. Созерцание жизни; *Золотонос М.* Слово и тело // *Петербургские чтения.* СПб., 1992. С. 172-215; *Ишлондский Н. Е.* Любовь, общество и культура. Проблема пола в биосоциологическом освещении. Берлин, 1924; *Катинка Резен, фон.* Моральное слабоумие женщин. М., 1909; *Киньяр Паскаль.* Секс и страх. М., 2000; *Кон И.* Мужское тело в истории культуры. М., 2003; *Курбатов Влад.* Женская логика. Ростов-на/Д., 1993; *Лаут Р.* Идея виновности и невиновности женщины в произведениях Достоевского // *Записки Русской*

академ. группы в США. Нью-Йорк, 1981. Т. 14; *Лешков В.Н.* Заметка о первобытных правах женщины, по теории Бахофена // *Русский Вестник*. Янв. 1873; *Маркузе Г.* Эрос и цивилизация. М., 2003; *Маркузе Ю.* Половой вопрос и христианство. М., 1909; *Мацковский М. С., Золотова Т.В.* Закон весов или об эмоциональном и рациональном в семейной жизни. М., 1980; *Мебиус П.* Пол и неучтивость. Критический разбор книги «Пол и характер» Отто Вейнингера. М., 1909; *Менегетти А.* Женщина третьего тысячелетия. М., 2002; *Милль Дж. Ст.* Подчиненность женщины. СПб., 1869; *Мерло-Понти М.* Тело как сексуальная сущность, 1945 // *Апокриф*. М., Б/г. № 3. С. 59-63; *Михайлов П. П.* Роль и значение первобытной женщины. СПб., 1897; *Недзвецкий В. А.* И.А. Гончаров и русская философия любви // *Русская литература*. СПб., 1993. № 1. С. 48-61; *Петров С.О.* «Женский фактор» и тотальная наука // *Ступени*. СПб., 1992. № 3 (6). С. 5-16; *Розанов В. В.* Семейный вопрос в России. Т.1-2. СПб., 1903; *Смирнов С. И.* Бабы богомерзкие // *Сб. статей, посвященный В.О. Ключевскому*. М., 1909. С. 217-243; *Феминизм и российская культура*. Сб. СПб., 1995; *Фридан Б.* Загадка женственности. М., 1993; *Хорни К.* Женская психология. СПб., 1993; *Шашков С.С.* История русской женщины. СПб., 1879. 2-е изд.; *Шелгунов Н. В.* 1) Женское безделье // *Н.В. Шелгунов. Соч.* СПб., 1904. Т. 2; 2) Чего не знают женщины. Там же. СПб., 1904. Т. 1; *Этнические стереотипы мужского и женского поведения* / ред. А.К. Байбурин, И.С. Кон. Л., 1991; *Эстес К. П.* Бегущая с волками. Женский архетип в мифах и сказаниях. Киев, 2002; *Юнг К.Г.* Либидо, его метаморфозы и символы. СПб., 1994; *Carey C.* Les problèmes erotiques russes. The Hague; Paris, 1971.

«ПЕЩЕРА ПЛАТОНА»

Платоновский символ из начала VII кн. «Государства», наследуемый русской культурой в составе сложной архаической семантики 'пещеры' и таких универсалий культуры, как 'зеркало', 'свет', 'тьень', 'тьень', 'огонь', 'сон', 'игра' и тематических комплексов, типа 'люди=куклы', 'мир=насмешка', 'жизнь=театр'. Текст трактата Дж. Бруно «О бесконечности, Вселенной и мирах» содержит сонет с темой выхода ослепленного незнанием философа по ясный свет Божьей истины: «Уйдя из тесной, сумрачной пещеры, / Где заблужденье век меня томило, / Там оставляю цепи, что сдавила / На мне рука враждебная без меры» (*Бруно Дж.* Избранное. Самара, 2000. С. 333). «ПП» становится расхожим аргументом в моменты, когда возникает необходимость в указании на неадекватность познавательных усилий человека, на ложный характер картины мира и истории, на гносеологический иллюзионизм и релятивизм: см. рассуждения Ф. Бэкона об «идолах пещеры» (*Бэкон Ф.* Соч.: В 2 т. М., 1971. Т. 1. С. 324-325; ср. *Секст Эмпирик.* Против математиков. Кн. 1, 133). Обаяние мифологемы Платона состоит в ее образной

самоочевидности, не опровержимой в приемах рационального знания, но доступной для диалога с ней на языках поэтической теологии, нестрогого философствования и эстетизованной медитации. Если, по Чаадаеву, мыслитель – это тот, кто выводит свой народ из «необъятной гробницы» исторического сиротства на свет открытому в будущее движению, то прежде следует уяснить, что закон подчинения судьбе не связан со светоносным началом, но есть нечто «тусклое, скрывающееся от солнечного света в подземных сферах вашего социального существования». Образы «катакомбной» судьбы русской нации являются у Герцена в его рассуждениях об ослаблении чувства национального самосознания. XIX век в прозе Достоевского дал миру впечатляющий образ «подполья», обитатели которого не желают мириться с признанием скользких по ее стенам теней за свидетельства подлинной жизни. Борьба против общих истин в пользу личного гносеологического каприза стало в русском религиозном ренессансе источником экзистенциального опыта. По Шестову, и Платон знал «подполье», оно и названо пещерой; с «подпольем» Достоевского произошла платоновская пещерная метаморфоза: явилась новая оптика зрения, и там, где все видели реальность, стали видимы только тени и призраки. Для тех мыслителей, чьим призванием в культурном диалоге века стало «эллинское» интонирование своей голосовой партии, «ПП» показалась недостаточно архаичной. П. Флоренскому, однако, дорого было сохранить традицию пещерного символа: «Как тени, плоские схемы и проекции вещей относятся к телам, так и трехмерный мир – к истинному, – выговаривает Платон тайну пещерных созерцаний. А она ведет свое преемство из Диктийского грота на Крите – пристанища новорожденного Зевса. Тайны пещер потом неоднократно подвергались философскому исследованию, включительно до Шеллинга и Гете» (Флоренский П. А. Соч.: В 4 т. М., 1999. Т. 3/2. С. 103). Флоренский, который не раз указывал на «ПП» как на возможность символической гносеологии, знает и другую пещеру – довременную Утробу, где рождаются первые вещи мира и возникают прообразы живых покровов Вселенной. Философско-богословская диада 'восхождение / нисхождение', ставшая модной благодаря ее символистскому обоснованию в трудах Вяч. Иванова, предполагала погружение в почвенную архаику мира и мифа, чтобы подняться по сакральной оси «восходящего» богообщения к подлинному мифотворению и созиданию жизненного мира. Мэтр символизма связывает тему «ПП» с метафизикой нисхождения / восхождения, а также с темой грехопадения культуры, свободы от нее и невозможности этой свободы: «Разучиться грамоте и изгнать Муз (говоря словами Платона) – было бы только паллиативом: опять выступят письмена, и их свитки отобразят снова то же неизменное умоначертание прикованных к скале узников Платоновой пещеры» (Иванов Вячеслав. Родное и Вселенское. М., 1994. С. 118).

Обращение мыслителей Европы и России к «ПП» поддерживал особый тонус гносеологической тревоги за возможности разума. Она окрашивалась в широкий спектр интонаций: от трагических до травестийных. В трактате М. Хайдеггера «Учение Платона об истине», 1942 доведена до логического конца мысль Платона о людях=куклах, «лишь частично причастных истине» (Зак.VII.804b); так был подведен предварительный итог опыту классического рационализма, чтобы тут же вернуться к его истокам – метафоризму греческого способа мышления. Особую заслугу символа «ПП» русская философия увидела в плане истории самосознания: «Свою “Пещеру” <...> Платон высекал в самосознании человечества» (В. Эрн). Булгаков сумраку «пещерного» знания (т.е. науке) противопоставил интуитивное озарение. И.А. Ильин увидел в платоновском символе аргумент против позитивизма («Из боязни обманчивой “видимости”, фальшивого или мнимого “блуждающего огня” эти мудрые рационалисты построили себе бетонный свод над головой и создали себе таким образом гнетущую тьму» – *Ильин А. И* Соч.: В 10 т. М., 1994. Т. 3. С. 212), а Б. Вышеславцев – форму протеста против имманентной трактовки Эроса: «Всякий “имманентизм” для Эроса невыносим и есть пребывание в *пещере*. Но эрос есть транс и постоянно “пребывает в транс”. И он успокаивается лишь тогда, когда трансцендирует всю иерархию ступеней бытия и ценностей <...>» (*Вышеславцев Б.П.* Этика преображенного Эроса. Проблема Закона и Благодати (1931). М., 1994. С. 112). В любом случае актуальной для всех ветвей христианства остается трактовка св. Григория Нисского: «Церковь воспринимает свет истины через оконный проем, открытый пророками, и сетку наблюдений; между тем, образная стена Закона стоит отвесно, ибо Закон отбрасывает тень будущих благ, не дает узреть их реальную форму. Истина же, что пребывает вблизи образа, наблюдается позади стены. Вначале она делает Слово видимым Церкви благодаря пророкам. Но настает день, когда она с приходом Евангелия рассеивает всякое темное видение в образах, разрушая стену разделения. С этой поры воздух дома и свет неба смешиваются так, что ненужным становится более, чтобы свет, окружающий дом, проникал через окна, ибо само Солнце истины освещает все находящееся внутри ея лучом Евангелия» (На Песню Песней; Слово 5; PG 44, 865D). Особое внимание «ПП» снискала в литературе авангарда нач. XX в. В рамках аналитики языка Л. Витгенштейн полагал «ПП» условием спокойного размышления («Культура и ценность», 1937; фргм. 168). Неоплатоническая мировоззренческая установка модерна не спасла образ «ПП» от акцентирования в нем контекстов одиночества и гносеологической несвободы.

Тексты: *Алданов М.* Пещера, 1930–е гг.; *Блюменберг Х.* Выходы из пещеры, 1989; *Брюсов В.Я.* Я вернулся на яркую землю, 1896; Презрение, 1990; Целение, 1904; Верные лире, 1916; К Медному всаднику, 1906;

Сологуб Ф. К. Я живу в темной пещере, 1902; Оргийное безумие в вине, 1902; *Булгаков С. Н.* Философия хозяйства (1912). М., 1990; *Замятин Е.* Пещера, 1922; *Иванов Вяч., Гершензон М.* Переписка из двух углов. Петроград, 1921. С. 21-23; *Иванов Вяч. И.* Дионис и прадионисийство. Баку, 1923 (СПб., 1995); *Роб-Грийе А.* Топология города-призрака. Роман. 1975; *Рославлев А.* В пещере, 1905; *Соллогуб В. А.* Повести и рассказы. М., 1988. С. 341-342; *Чаадаев П. Я.* Статьи и письма. М., 1987. С. 142; *Шестов Лев.* Преодоление самоочевидностей // Современные записки. Париж, 1921. Т. 8; *Уоррен Р. П.* Пещера. Роман. 1959; *Флоренский П. А.* 1) На Маковце, 1913 – 1922 // Флоренский П.А. Соч.: В 2-х т. М., 1990. Т. 2. С. 20; 2) «Не восхищением непщева» // Богослов. вестник. М., 1915. Т. 2. С. 528; *Хайдеггер М.* Учение Платона об истине // Историко-философский ежегодник'86. М., 1986. С. 274; *Хоакин Н.М.* Пещера и тени. Роман. 1983; *Эрн В. Ф.* Верховное постижение Платона, 1917 // Эрн В. Ф. Соч. М., 1991.

Исследования: *Барт Р.* Расиновский человек // Р. Барт. Избранные работы. Семиотика и поэтика. М., 1989; *Гегель Г В Ф.* Лекции по истории философии. СПб., 1994. Кн. 2. С. 136-138; *Исупов К.Г.* «Пещера Платона» в русской традиции // Философская мысль в России: традиция и современность (Первый Российский Философский конгресс «Человек – Философия – гуманизм»). СПб., 1997. С. 53- 54; *Кривушин Л.Т.* «Символ пещеры» у Платона: миф или логос? // Универсум платоновской мысли: метафизика или недосказанный миф? Материалы III-й Платоновской конференции 11 мая 1995 г. СПб., 1995. С. 56-58; *Тахо-Годи А. А.* Художественно-символический смысл трактата Порфирия «О пещере нимф» // Вопросы классической филологии. М., 1976, Вып. 6. С. 3-24 (то же: *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Последние века. М., 1988. Кн. 1. С. 92-110; трактат Порфирия – там же. М., 1988. Кн. 2. С. 383-394); *Топорков А. О.* творческом созерцании и эстетизме // Золотое руно, 1909. № 11/12; *Топоров В. Н.* Пещера // Мифы народов мира: В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 311-312; *Ребер Б., Роша Ф., Ди Грегорио С.* Виртуальный апокалипсис или повторное посещение Платоновой пещеры? // Концепция виртуальных миров и научное познание. СПб., 2000. С. 213-225; *Шаховской Иоанн,* архиеп. «Пещера Платона» // Иоанн (П. Д.) Шаховской. Книга свидетельств. Нью-Йорк, 1961. С. 89-91; *Исрапова Ф. Х.* Платоновская семантика сна-грезы в стихотворении А. Brentano «Wenn der lahme Weber träumt, er webe...» // Филолог. науки, 1998. № 2. С. 88-91.

СМЕРТЬ ДРУГОГО

Экстремальная инициация личности в формах соучастного свидетельства, переживания и осмысления естественной кончины или гибели близкого (т.е. родственника) и ближнего (в диалогической спецификации – Другого). «Помыслить мир после моей смерти я могу, <...> но пережить его эмоционально окрашенным фактом моей смерти, моего небытия уже я

не могу изнутри себя самого. <...> Совершая попытку эмоционально (ценностно) воспринять событие моей смерти в мире, я становлюсь одержимым душой возможного другого, я уже не один, пытаюсь созерцать целое своей жизни в зеркале истории, как я бываю не один, созерцая в зеркале свою наружность» (*Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1968. С. 93*). Ср. «Я находил в себе духовные силы пережить смерть людей, но совершенно изнемогал от ожидания этой смерти в воображении» (*Бердяев Н. А. Самопознание. М., 1991. С. 32-33*). Растерянность перед фактом мгновенной деструкции действительности после СД компенсируется чувством вины и растущим на этой почве ощущением долга перед ушедшим. Среди риторических манер поминальных речей и некрологов имеет место исполненное благих намерений обещание «продолжить дело», «памяти сердца» и прочих посулов деятельного встраивания свершившегося жития Другого в житейскую практику оставшихся. Последний путь Другого оставляет нас при призыве идти по следам, что невозможно при реальной неадекватности «следа» и «наследования»: «Другие по чужому следу / Пройдут с тобой за пядью пядь...» (Б. Пастернак). Некрологи и лирические мемуары-портреты тематизируют мотивы **жертвы** и невозможной утраты, но они же и героизируют СД, вплоть до избыточной гиперсемиотизации героя текстов этого рода, порой не без намерения «живых задеть кадиллом» (Е. Баратынский). Христианское отношение к 'уходу Другого' состоит не в снятии трагического смысла первого слова, а в усилении логического удара на втором; Другой в статусе Единственного (спасающего плоское и одинокое «я» из плена неопознанного самопробывания) есть абсолютная драгоценность мира по обе стороны бытия: здесь – как Собеседник с презумпцией компетентного завершения «я» своим понимающим и спасающим «сочувственным вниманием» (М. Пришвин), там – как неустрашимый из живой ткани бытия момент моей благодарной и милующей памяти, когда я выступаю в роли Другого, наследуя позицию компетентного эстетического завершения всех умерших. Память, поминовение и памятник есть область, процесс и результат объективирования совестного долга перед ушедшим Другим. Концептуального предела воскресительные контексты памяти-поминовения достигли в теории «памяти Духа» А. Бергсона («Материя и память»; рус. пер. 1911), в трактовках памяти как «символической реконструкции» П. Жане (1928), а в России – в активизме Н. Фёдорова («Философия Общего дела»; изд. 1906-13). В истории представлений о СД преобладали модели а) классическая, по смыслу которой смерть иного отчуждает, научая и назидательно показуя репетицию своей собственной; событие смерти здесь вынесено за скобки жизненного процесса, осмыслено в похоронной обрядовой семантике «перехода»; б) неклассическая, в пределах которой СД есть сверхэмпирическое событие

жизни присутствующего как его частного успенья. Созерцаемая и переживаемая СД при этом получает значение катартических для фабульного единства биографии «я» проекций смертного урока в картину жизни и в природу границ внутреннего мира (Демичев А. Дискурсы смерти. Введение в философскую танатологию. СПб., 1997. С. 122 сл.). Если кончина близкого (напр., родителей) ожидаема как неотвратимая, то уход Другого всегда внезапен и образует разрыв в метафизических «формах» незаполняемой пустоты, в которой, помимо боли утраты, есть обетование катарсиса «я» и отрицательный гедонизм воскресения («...Неизъяснимы наслажденья, / Бессмертья, может быть, залог», – по реплике героя «Пира во время чумы» А. Пушкина). Историческая и военная психология знает стереотипы ‘злой радости’ по поводу смерти врага, что не слишком далеко от наивно-бытового ‘веселья’ поминального пира, где живые празднуют праздник вечной жизни, пока мертвые хоронят своих мертвецов. ‘Избавление от умершего’ классический психоанализ склонен трактовать как освобождение от нарциссического двойника (Фрейд З. Зловещее // Реферат. ж-л. М., 1992. Серия «Философия». № 2. С. 95); эту традицию сохранила словесность нашего века: «Человек в состоянии оценить себя лишь по отношению к другому; оттого и общение в нем невыносимо» (Уэльбек М. Платформа <2001> // Иност. лит., 2002. № 11. С. 38). В бахтинской концепции СД предпринята мнемоническая эстетизация предварительно умерщвленного другого: «<...> Он должен быть мертв для нас, формально мертв. <...> Смерть – форма эстетического завершения личности» (Бахтин М. М. Ук. соч. С. 115). Тема бахтинского эстетического реквиема – «борьба памяти со смертью», герой «рождается в этой памяти (смерти), процесс оформления есть процесс поминовения» (Там же). «Формально мертвый» Другой у Бахтина и вся его эстетика воскрешения в смерти связаны со старинной интуицией формы как умирания. См. у Пришвина: «Творчество – это страсть, умирающая в форме»; «наибольшая тайна в творчестве – это самовоскрешение в завершенности формы» (Пришвин М. М. Незабудки. М., 1968. С. 76-79). Близкий Бахтину в своих представлениях о Другом («друге»), который признан «прафеноменом нашей русской нравственной жизни» (Там же. С. 243). Пришвин назвал страх личной смерти «непреодоленным любовью одиночеством», а «чувство смерти близкого человека» – «жалостью» (Там же. С. 211). СД он трактует как призыв к соборному бессмертию; «Если даже для себя смерти нет, то мы видим ее на стороне и содрогаемся, и, провожая умершего, сходимся теснее между собой. Так не в том ли смысл смерти, чтобы мы между собою сближались, соединялись в единого человека в полной уверенности, что тем самым исчезнет самый страх смерти, и тем самым кончается и умирает самая смерть» (Там же. С. 216). Бахтин выстроил эстетику жертвенного самозаклания; Другой, в соответствии с логикой мифа, выступает и

жрецом, и жертвой в готовности обменяться ролями с предстоящим ему в своей надежде на эстетическое бессмертие другим «я». Бахтину не удалось ответить на вопрос: каким же образом эстетическая компетенция смерти сочетается с онтологической бесконечностью диалога? Если Смерть уступает Эросу прерогативы смыслового оформления и превращается в эротическую колыбель «чуда нового рождения», то, согласно Бахтину, Эрос оказывается у Достоевского беспомощным (никто не завершён – никто не спасён), а у Толстого – и жестоким (наследники спасения у него – родовые до-личностные существа: ребенок и мужик). Эротическое усилие завершения есть личное усилие ответственно поступающего «я»; эрос личностен и предполагает выбор; выбор предполагает свободу и эстетическую веру в Другого. Ответность в любви утоляет жажду смерти как взаимного привечания. Непринадлежность мне моей смерти есть право эстетической собственности на чужую смерть и признание достоинства Другого в ранге не принадлежащей его самосознанию смертности. Эрос есть принцип обмена взаимно предвосхищаемой смертью как последнего прибежища смысла. Перспектива смысловой бесконечности, открывающаяся в смерти Другого, совпадает по линиям своих онтологических осей с проективной геометрией богочеловеческого диалога как одного из типов бесконечности метафизической. Бахтин превратил смерть в источник творческой энергии Эроса, а равенство дольных существ перед эмпирической кончиной – в эротический дар диалогических возможностей. В его книге о Рабле (1965) торжествует смерть, чреватая рождением, но здесь нет уже ни слова ни о любви, ни об эротической скульптурике смыслов, потому что смерть есть личностная проблема малого собора («я и ты», «я и Другой»), а не хорового всеединства общей жизни. Смех закликает смерть по эту сторону бытия. Ликующей толпе нет никакого дела до эстетического успенья частного «я», частного Другого и всех персоналий обреченного мира, из тварной плоти которого Бахтин конструирует свою онтологию эстетического дерзания в смерти. И все же СД как форма судьбы есть не просто молчаливое признание чужой доли в ее роковой неотменяемости, но способ евхаристического прообразования жизни в иное самой жизни; отсюда – причастительный смысл соучастного завершения бытия Другого в ситуации прощальной инициации: Чаша Жизни – одна на всех, и какая, в сущности, разница, кто припадет к ней последним («Кто умирающему был / Сиделкой, смерти пригубил» <А. Кушнер>).

Тексты и исследования: *Бланшо М.* Смерть Другого // М. Бланшо. Неопишемое сообщество. СПб., 2002; *Исупов К. Г.* 1) Смерть Другого // Проблемы бахтинология. СПб., 1995. Вып. 2; 2) Апофатика Бахтина: Тезисы к проблеме // Диалог, карнавал, хронотоп. 1997. № 3. С. 19-31; *Смирнов Ю. А.* Лабиринт. Морфология намеренного погребения.

Исследование, текст, словарь. М., 1997; *Мазин В. А.* Между жутким и возвышенным // *Фигуры Танатоса: искусство умирания*. СПб., 1998. С. 168-188; *Мостовская Н. Н.* Как отпевали русских писателей // *Христианство и русская литература*. СПб., 1996. С. 202-215; *Rojtman B.* The lapses of time: an analysis of chronotopic pertrubation (based on Thomas Mann's «Death in Venice») // *Fifth International Bakhtin conference*. Manchester, 1991. P. 5-6; *Marx W.* Der Blick des Anderen // *Mercur*. – Stuggart, 2000. Jg. 56. H. 2. S. 124-133.

Художественный перевод и переводоведение

УДК 821.111(73)`255.4-146.2

**ПРЕКРАСНА ЄЛЕНА В УКРАЇНСЬКИХ ШАТАХ:
ПОЕЗІЯ Е.А. ПО «ТО HELEN» У ПЕРЕКЛАДАХ
А. ОНИШКА ТА В. МАРАЧА**

О.В. Матвієнко

ДООУ ВПО «Донецький національний університет»

У статті проводиться комплексний компаративний лінгвостилістичний та поетологічний аналіз українських перекладів вірша американського поета-романтика Е.А. По «To Helen», виконаних А.В. Онишком та В.С. Марачем. Методи рецептивної естетики й цілісного аналізу, а також техніка «пильного прочитання» уможливають простеження перекладацьких настанов та їхню реалізацію на різних рівнях мови (фонетика, лексика, синтаксис, стиль) і у всій художній будові вірша. Зазначено вплив національної культурної та російської перекладацької традицій.

Ключові слова: *переклад/інтерпретація, рецепція, романтизм, поезія, лірика, сугестія, античність, традиція.*

В статье проводится комплексный компаративный лингвостиллистический и поэтологический анализ украинских переводов стихотворения американского поэта-романтика Э.А. По «To Helen», выполненных А.В. Онишко и В.С. Марачем. Методы рецептивной эстетики и целостного анализа, а также техника «пристального чтения» позволяют проследить переводческие установки и их реализацию на различных уровнях языка (фонетика, лексика, синтаксис, стиль) и во всем художественном строе стихотворения. Отмечено влияние национальной культурной и русской переводческой традиций.

Ключевые слова: *перевод/интерпретация, рецепция, романтизм, поэзия, лирика, суггестия, античность, традиция.*

Одвічна Жіночність – один з наскрізних мотивів у творчості американського романтика Е.А. По (1809-1849). Його численні жіночі образи втілюють уявлення поета про красу, надто хистку для земного світу і безборонну перед повсякденністю, красу плинну і приречену на загибель, красу як позачасовий ідеал або таємниче потойбічне видіння. Через зближення Любові і Смерті ці образи, як правило, набувають характерного для По трагічного звучання. Проте поезія «To Helen» (1831-1845) створена в іншій тональності і майже позбавлена настроїв безвиході і відчаю, звичного трагізму. Його героїня, Прекрасна Єлена, постає в еллінському вбранні; втілений у ній жіночий ідеал вирізняється витонченістю і досконалістю форми, спокійною ясністю, внутрішньою гармонією.

В образі Єлени американський романтик поєднав реальне і вигадане, спогади й уяву. В героїні, як відомо, був свій біографічний прототип – мати однокласника місіс Джейн С. Стенард, підліткова таємна любов майбутнього поета, якій він сам у листах дав поетичне ім'я «Helen Stannard». Жінка, що раптово померла молодою, залишилась у спогадах поета «*the first, purely ideal love of my soul*», «*the truest, tenderest of this world's most womanly souls, and an angel to my forlorn and darkened nature*» («першою справді ідеальною любов'ю моєї душі», «найвірнішою і найніжнішою з усіх найжіночніших душ світу, ангелом для мого покинутого й затьмареного ества» [цит. за: 10; 289]).

Прекрасна Єлена, разом з іншими витворами американського митця, верталась на історичну батьківщину – в Старий Світ – довгим кружним шляхом. Нагадаємо ключові етапи цього повернення: літературне посередництво Ш. Бодлера, мода на По серед французьких «проклятих поетів», західноєвропейський та російський декаданс. І хоча перші східнослов'янські переклади лірики По з'являються наприкінці ХІХ ст., черга до прекрасної Єлени дійде нескоро. Зокрема, українському читачеві творчість По відкрив П.А. Грабовський, але знаковими для національної рецепції стали інші твори – «Крук» та «Ельдорадо».

За спогадами перекладача М. Стріхи, український По мав бути виданий окремою книжечкою ще на початку 1990-х рр. у серії «Перлини світової лірики», але через системну кризу книговидавничої справи так і не побачив світу [9]. Перша повна збірка поезій По з'явилась друком в Україні лише 2004 р. У двомовному виданні «Ельдорадо» поруч із оригіналами вміщено численні вірші По в перекладах попередніх років і сучасних (П. Грабовського, М. Йогансена, Л. Мосендза, С. Гординського, Г. Кочура, В. Коптілова, В. Вишневого, Є. Крижевича, Є. Сварожича (Смірнова), М. Тупайла, В. Лавренова, Д. Павличка, М. Стріхи, Є. Кононенко). Втім під однією обкладинкою зібрано далеко не всі існуючі переклади лірики По: приміром, тут відсутні імена В. Щурата чи Г. Гордасевич. Упорядником і перекладачем лев'ячої частки поезій (разом 37) виступив Анатоль Онишко. Йому належить і переклад вірша «To Helen», який ще донедавна залишався єдиним українським.

Анатоль Васильович Онишко (1940-2006) відомий як вітчизняний поет і перекладач художньої літератури, наукової гуманітаристики, філософської естетики. Переклад для нього спочатку був захопленням, яке з часом взяло гору над першою професією хіміка (він закінчив технікум нафтовидобутку в Дрогобичі та працював на хіміко-металургійному комбінаті в Калуші), ставши справою цілого життя [7]. Вже у зрілому віці А. Онишко закінчив факультет романо-германської філології Львівського державного університету ім. І.Я. Франка. Перекладав з англійської та німецької (які вивчив в університеті), іспанської, білоруської, польської (опанував самотужки). Йому ми завдячуємо українськими «Піснею про

Нібелунгів» (не завершено) та лірикою Г. Гайне і С.Т. Кольріджа, філософськими творами Ф. Ніцше і світовою науковою фантастикою. Цікаво, що молодий А. Онишко дебютував у львівському журналі «Жовтень» саме перекладами з Е.А. По (1972); книга «Ельдорадо», за яку він удостоївся премії В. Стефаніка (2005), символічно увінчує його переклади і замикає життєве коло. Перекладацький спадок А. Онишка вже став предметом вивчення сучасної херсонської дослідниці О. Мазур [1-4].

Наприкінці статті наведено першотвір і онишківський переклад. Проаналізуємо текст А. Онишка, орієнтуючись на його перекладацькі принципи, постульовані в інтерв'ю та приватному листуванні [7], [9].

Перекладач уважно придивляється до форми першотвору: строфіки, рим, клаузул тощо, дотримуючись *еквілінеарності й еквіритмічності*. Як і оригінал, переклад складається з 3-х строф, у кожній по 5 рядків. Першотвір відтворено регулярним чотиристопним ямбом, із вкрапленнями тристопного («До рідних берегів», «У величавий Рим») ба навіть двостопного ямбу («Душевне свято»). Схема римування слід-у-слід повторює англійську, з її розмаїтими конфігураціями перехресних рим (1-а строфа ababb, 2-а – cdcdc, 3-я – effef). Проте замість виключно чоловічих клаузул, в цілому типових для моносилабічної англомовної поезії, А. Онишко запроваджує чергування чоловічих та жіночих клаузул, природніше для слов'янських мов.

Е.А. По-лірик відомий своїм вишуканим звукописом, який, власне, і створює сугестивний ефект. В поезії «To Helen» блискуче обіграно сонорні *M, N, L, R* і голосні, передусім довгі й короткі *I* та *O*. Чутливий до мовної музики, А. Онишко вловлює і передає ці фонетичні нюанси. Переклад побудовано на контрасті тих самих голосних; приміром, у першій строфі мало не всі слова містять *O* (*твоя, Гелено, врода, лодь, котра, води, утом, морів, до*) або *I* (*ніжна, нікейська, із древніх днів, рахманні, морів, рідних берегів*). *O* при цьому асоціюється із зітханням-стогоном-вигуком – і з символічно означеною безкінечністю, а *I* – із пронизливим скриком-зойком. У другій строфі додається ще одна голосна – ясна, прозора *A*, що стає домінантою у фіналі (*статуя легка й крилата; в руках, агату, здалеку*). Вказана фонетична тріада *I-O-A* відчутна протягом усього вірша завдяки чіткій вимові навіть у ненаголошених позиціях і розташуванню на ритмічно акцентованих місцях – у римах. Звук в А. Онишка, як і в Е.А. По, опосередковано керує змістом, рими розходяться м'якими заколисувальними колами. Але А. Онишко не обмежується відтворенням всіх наявних у першотворі сонорних: він віртуозно аранжує першу строфу зі складом-рефреном *HI*: *ніжна, нікейська, древніх днів, рахманні*. Алітерації По на кшталт *weary, wayworn wanderer* або *glory-Greece*, де завдяки анафорі виникає смисловий зв'язок (аж до контекстуальної синонімії), передано зі збереженням евфонії або компенсовано іншими

звукописними знахідками: «древніх днів», «слави Еллади», «вічний-величавий», «стоїш...як статуя».

Лексика оригіналу витримана в нейтрально-книжному реєстрі та – за сучасними мірками, але не у сприйнятті сучасників Е.А. По – з елементами архаїки (граматичні форми займенника *thy – your, thee – you*, застарілі слова *wont –* зазвичай робити щось; *lo! –* ось, дивись!; *yon! –* онде!) і поетизмами (*yore –* колишнє, давнє; *airs –* мотиви, наспіви; *roam –* блукати). Український перекладач послуговується в цілому нейтральним лексиконом, із поодинокими вкрапленнями рідкісних слів або екзотизмів. Наприклад, це прикметник *рахманний* – смирний, тихий, спокійний. Або *лодь (човен)* – очевидний полонізм, від польського слова *łódź*, близький до російського *ладья*. Російські попередники А. Онишка, символісти К.Д. Бальмонт та В.Я. Брюсов, тлумачать англійське *bark* інакше – як *челн/челнок*. Єдиний нещодавно оприлюднений російський переклад С.В. Петрова, де фігурує слово *ладья*, навряд чи був відомий українському тлумачеві¹. Вочевидь А. Онишко відчуває прихований міфологічний потенціал цього слова: *ладья* (незважаючи на брак прямого лексичного українського відповідника) належить до фольклоризмів та слов'янизмів, адже в міфологічних сюжетах саме на ній душі померлих вирушали у потойбіччя, перепливаючи води смерті. Це споконвічно слов'янське слово стає лексичним містком між античністю і Стародавньою Руссю, так що перекладацький вибір цілком умотивований.

Картина світу і зображення героїні в По спираються на розмаїття чуттєвих вражень – ольфакторіальних (*perfumed sea –* духмяне море), тактильних (*hyacinth hair –* старовинна зачіска з опуклими буклями, що нагадує гіацинтове суцвіття), зорових (*classic face –* класичне обличчя), слухових (*Naiad airs –* співи наяди). Керуючись наміром зробити свій переклад доступним «для посполитого сучасного (переважно молодого) читача» [7], А. Онишко усуває «надлишкові», «зайві» подробиці, залишаючи саму візуальність. У зовнішності Єлени акцентовані *погляд наяди* та *античний профіль* (т. зв. грецький профіль).

Перекладач особливо уважно ставився до віддання українською іноземних власних імен [див.: 4]. Давньогрецьке ім'я Helen (зі значенням – світла, осяйна) має поширений український аналог *Олена*. Але віддавна усталилась традиція називати античну вродливицю Єленою Прекрасною. Втім, перекладач застосовує ще один припустимий аналог-полонізм – Гелена. Онишківська Єлена-Гелена не просто веде заблуканого й утомленого мандрівника додому – вона «*вабить...лукавим поглядом наяди*». Знов-таки, з усіх російських колег-перекладачів лише Р. Дубровкін (1988) наділяє героїню майже рокайльною «*игривой прелестью наяды*». Ці портретні подробиці, дубровкінська грайливість і онишківське лукавство,

¹ Див. докладний зіставний аналіз першотвору й існуючих російських перекладів поезії «To Helen» Е.А. По у статті О.В. Матвієнко [6].

ймовірно походять з одного джерела – міфологічного. Адже давньогрецька наяда – водяна німфа, котра мешкає по криницях, річках, струмках, ставах, є їхньою душею і втіленням – відповідає слов'янській русалці й мавці. Проте якщо наяда наділена благодійною функцією берегині, то русалки й мавки – в народній містиці персонажі вельми варіативні, двоїсті. З одного боку, підкреслює фольклорист В. Скуратівський [8, с. 608], русалки оберігають лани, ліси і води; з іншого, вони небезпечні для самотніх мандрівців: можуть заманити на глибіню і втопити або залоскотати до смерті.

Жіночі чари Єлени таять у собі загрозу, натякає український перекладач. Одне з пояснень, як видно, впливає з національного фольклору, де А. Онишко знаходить аналоги античній образності. По-друге, ця небезпека зумовлена античним сюжетом: адже Прекрасна Єлена стала мимовільною причиною Троянської війни. Але є й третій чинник – силове поле української історичної пам'яті. По асоціації пригадується й інша викрадена Прекрасна Гелена – польська шляхтянка Гелена Чаплинська, дружина гетьмана Б. Хмельницького, трагічна доля якої пов'язана з подіями польсько-української визвольної війни XVII ст. В інтерпретації А. Онишка прекрасна зрадливиця, що спричиняє загибель цілого народу, – спільний мотив обох сюжетів, античного й українського, міфологічного й історичного.

Мотив згубної жіночності в А. Онишка увиразнюється, в той час як інший аспект жіночої природи – Психея/Душа – мало не зникає з перекладу. Дарма, адже поетична думка По рухається від одного полюса до іншого, реалізуючи смислове «перетікання» від фізичної, тілесної, зримої краси (Єлена) через образ наяди (дух природи) до краси внутрішньої, духовної, божественної (Психея), від слави Греції й величі Риму до Святої Землі. Так поєднуються в невеличкім за обсягом тексті античне та християнське начала.

Що ж залишається в перекладі від образу Психеї? Ім'я відсутнє, а образ подається через красномовні деталі: в останній строфі героїня порівнюється зі «*статуєю, легкою й крилатою*» (первісне значення давньогрецького слова Психе(я) – метелик); вона не вабить, на відміну від Єлени, а провіщає «*душевне свято*». Окриленість, душа, святість – для досвідченого читача цих маркерів вистачає, аби розпізнати алюзію, а от для сучасного «посполитого» – навряд чи. Аналогічно перекладач старанно зберігає античні знаки тексту (нікейська, наяда, античний, Еллада, Рим) – і випускає єдиний вислів, однаково близький шанувальникам античності і християнам – *Holy Land* (Свята Земля), що створює невинуватий ухил в бік античного і земного світу.

Так само розчиняється у спогляданні ідеальної краси і цілком зникає з перекладу образ натомленого мандрівця (*weary, wayworn wanderer*). Американський романтик убачав в ньому власне віддзеркалення, друге Я.

Не варто дивуватись, що український перекладач, людина надзвичайно скромної вдачі², геть позбувся цього ліричного двійника.

А от образ чужини в А. Онишка збагатився додатковими подробицями. «*Благоуханне море*» трактується як чужий героєві топос («з *утом чужих морів*»), що природно для перекладача, чие життя міцно пов'язане з «сухопутним» містечком Калушем на Івано-Франківщині. Щоб підсилити це враження, відповідний іменник подається у множині і в сполученні із холодною порою року («із *морів і зим*»), викликаючи таким чином «гіперборейські» асоціації.

Пильне читання українського тексту доводить, що А. Онишко брав до уваги перекладацький доробок колег. Він стверджував: «*Переклад для читача, тому не вважатиму за гріх скористатися вдалим словом, зворотом, висловом і Лукаша, і Костецького, і Москаленка..., і російського перекладу, якщо вони підходять впритул до оригіналу*» [9]. В нашому випадку йдеться про попередників – російських поетів-символістів, з перекладами яких А. Онишко вочевидь був знайомий. Скажімо, ажурний звукопис з магічними повторами **НЕ** – знахідка К.Д. Бальмонта, підхоплена й розвинута В.Я. Брюсовим (в А. Онишка відповідно **НИ**). Прикметник «*ніжна*» (*врода*), суголосний з «*рахманними*» (водами) і відсутній в оригіналі, був уперше вжитий Бальмонтом. Рими «*днів – морів*» (рос. «*дней – морей*»), «*своїм – Рим*», «*наяди – Еллади*» теж підказані російськими поетами-символістами. Хоч варто зауважити, що в онишківському тексті немає ані романсового прикрашання й велемовності Бальмонта, ані складної синтаксичної будови чи холоднуватого академізму Брюсова.

Своїми вчителями А. Онишко не дарма назвав українських майстрів художнього перекладу, протилежних за своїми настановами: М.О. Лукаша, речника барокової, експериментаторської традиції, котра спирається на фольклорний ресурс, та Г.П. Кочура, представника школи неокласиків, що зорієнтована передусім на античний/класицистський канон і високий стиль. З одного боку, пісенний фольклор як живий і невичерпний ресурс для збагачення словесності допомагає перекладачеві, пропонує йому вже готові рішення (до прикладу, рима «*врода – води*» «підказана» піснею В. Івасюка «Червона рута»: «*Бо твоя врода – то є чистая вода, то є бистрая вода синіх гір*»), дарує раптові внутрішні рими/асонанси, котрим нема аналогів в оригіналі: «*лукавим – слави – величавий*», *легка – в руках*). До того ж гнучкість та висока варіативність української мови уможливають вибрати між сполучниками (і/й/та), префіксами та прийменниками (у/в/уві, з/із) і в такий спосіб уникнути збігу приголосних або зяяння голосних, що сприяє мелодійності перекладу. Це надає певну

² «Менш за все мене цікавить моя популярність...Популярність – не головне, основне – праця», – слова з його інтерв'ю Валентині Савчин [7].

фору українському перекладачеві в порівнянні з його російськими колегами. З іншого боку, брак високої, «піднесеної» лексики, який свого часу намагались компенсувати оригінальною творчістю та перекладом українські неокласики, теж дається взнаки: назагал в А. Онишка менше можливостей «ушляхетнити» текст, піднятися над рівнем загальноживаного вокабуляру, ніж у російських перекладачів.

Розгляньмо тепер, як інтерпретує цю поезію інший український перекладач, **Віктор Сільвестрович Марач (народ. 1958 р.)**.

За першим фахом математик (кандидат фізико-математичних наук, викладач вищої математики в Рівненському державному гуманітарному університеті), В. Марач багато часу присвячує поетичному перекладові, переважно з англійської мови. В його доробку шекспірівський сонетарій, сонети Ф. Сідні, Е. Спенсера, Е.Б. Браунінг, лірика Дж. Донна, В. Блейка, Дж. Кітса, Р. Кіплінга, А. Хаусмена, а також поезія американців Р. Фроста і О. Неша. Жанрово-стильові уподобання перекладача доволі розмаїті, від класичного сонета до англійського фольклору (антологія дитячої поезії «Матінка Гусиня»).

На сайті «Поетичні майстерні» оприлюднено низку із 10 марачівських перекладів По. Математичний склад мислення В. Марача – здавалося б, надійна запорука того, що «натхненну математику» американського романтика, бездоганну геометрію його віршів буде передано без втрат. Але марачівський текст сприймається як дещо «сконструйований», створений за певним алгоритмом, він радше виглядає результатом дешифрування й перекодування поетичного першотвору, аніж плодом творчого осяяння.

«Повіряючи алгеброю гармонію», рівненський перекладач ставить за мету зберігати рівновагу між точністю і художністю. Проте часто опиняється перед драматичним вибором – і, як представник точних наук, віддає перевагу точності.

Так, прагнучи відтворити оригінальну форму, В. Марач послуговується виключно чоловічими римами (як у першотворі), хоча це почасти шкодить ритмічному малюнку вірша, робить його надто чітким і різким, позбавляючи елегійного серпанку. Далі, усвідомлюючи необхідність цілком відтворити зміст, перекладач змушений збільшити розмір з чотиристопного ямба до п'ятистопного (тобто характерного трагедійного розміру). До того ж Марач намагається передати і ритмічний контраст першотвору між довгими і короткими рядками; в нього кожна з трьох строф, побудована з п'ятистопних рядків, замикається акцентованим тристопним. Але штучно подовжений розмір створює ритмічні «лакуни», які перекладач заповнює на свій смак і розсуд. В такий спосіб з'являються не лише вмотивоване уточнення (човен мчить «із чужих країв») або порівняння краси Єлени зі *скарбом*, але і християнський за духом, а, отже, чужорідний античності зворот «крізь тлін і прах», згадка про «дїброви»,

звідки виходить Психея (маються на увазі священні гаї, присвячені античним божествам, але культ Психеї як такий в античну добу відсутній).

Марачівський переклад об'єктивно точніший в порівнянні з онишківським. Тут присутнє ліричне Я мандрівника, якого веде додому світлий образ Єлени. Збережено «спів Наяди» та «гіацинтову вроду» героїні, відтворено й концептуально значуще ім'я Психеї, випущене А. Онишком.

Разом з тим потреба бути формально точним призводить до вимушеності, «силуваності» ритму, «важкого дихання» поезії. Словам затісно в рядках, поезію наче стягнуто корсетом. При цьому найбільше потерпає фоніка: в перекладі трапляються скупчення приголосних, випадки немилословності, а подекуди і відвертої какофонії, котрої легко уникнути: «мчить, хоч хвиля», «втомившись в мандрах». В. Марач використовує початковий сполучник **Й** замість **І** («*Й дарує велич Рим*»), прийменник **В** замість **У** («*в віконній ніші...*»), підшукує односкладові слова, які у значній кількості «протипоказані» українській мові, на відміну від англійської, й утруднюють вимову («*що мчить, хоч...*», «*крізь тлін і прах*»). Порущує класичну симетрію вірша не характерний для По анжамбеман («*...стали скарбом тим/ мені...*»). У пошуках чоловічих клаузул перекладач змушений вдатися до редукованих дієслівних форм, мало вживаних нині, хоча і виправданих традицією ХІХ ст. (колиса/колисає, сія/сіяє). Є зауваження щодо наголосу («*для менè*»), щодо якості рим, нерідко граматичних (*морів-країв-берегів; руках-краях*).

Поступки формі тягнуть за собою смислові «нестиковки», коли одні художні подробиці суперечать іншим. Як може натомлений у мандрах човен мчати серед ніжного заколисування хвиль? Як поєднуються між собою настрої суму і відчаю, адже за інтенсивністю переживань вони геть різні («*В морях відчаю я блукав сумним*»)? Кульгає логіка викладу, страждає і синтаксис: у фразі «*Твій спів Наяди стали скарбом тим /Мені, де слава Греції сія / Й дарує велич Рим*» явно пропущено прислівник («*там, де слава Греції сія*») і додаток – уточнення, кому Рим дарує велич.

Ці дрібниці на перший погляд мало помітні, з версифікаційної точки зору марачівський переклад у цілому виглядає вправним, виконаним на вельми добротному технічному рівні. Проте чи не завеликих жертв потребує математика перекладу, чи не доводиться тлумачеві розплачуватись мелодійністю і смисловою прозорістю за формальну точність?

Отже, зіставний аналіз англомовного оригіналу «*To Helen*» та двох його українських прочитань демонструє різницю в підходах та досягнених результатах. На А. Онишка справляють перехресний вплив як близька – російська – культурна традиція, так і національна, причому в обох її варіантах – лукашівському і кочурівському. Його переклад несе на собі карб народнопісенної творчості, національної історичної пам'яті.

Водночас, як учень Г.П. Кочура, А. Онишко успішно продовжує лінію неокласиків, із притаманною останнім увагою до формальних особливостей та версифікаційних характеристик першотвору, настановою на цілісне відтворення оригіналу в сукупності мовних (фонетика, вокабуляр, синтаксис) і художніх аспектів (стиль, поетика). Український перекладач також активно послуговується набутками попередників, російських поетів-символістів початку ХХ ст. А. Онишко переймає наскрізну евфонію і невимушену поетичну дикцію К.Д. Бальмонта, у В.Я. Брюсова він учить природності і строгості, зваженості вислову, високій майстерності перекладу. Його власний перекладацький стиль простий, чіткий, без надмірностей і словесних оздоб.

На відміну від першого, «самодостатній» текст В. Марача не містить явних слідів впливу або наслідувань інших інтерпретаторів. Рівненський перекладач-самоук розробляє власну стратегію, зумовлену його першим фахом – математикою. Строгий розрахунок, підкреслена формульність є домінантою марачівської інтерпретації, націленої на якомога повніше збереження форми і змісту першотвору. На жаль, часом це погіршує мелодику й викривлює семантику вірша, негативно позначається на його лексичному складі та синтаксичній побудові. Зіставлення існуючих українських перекладів унаочнює перевагу «алхімії слова» над техніцизмом, перевагу відкритості іншим контекстам (мовним, культурним, перекладацьким) над текстуальним герметизмом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Мазур О. Багатоаспектність перекладацької діяльності Анатолія Онишка: розмаїття мов, жанрів, стилів [Електронний ресурс]. / О.В. Мазур // Науковий вісник Херсонського державного університету. Сер.: Лінгвістика. – 2008. – Вип. 8. – С. 282-288. – URL: http://linguistics.kspu.edu/webfm_send/1326.
2. Мазур О. Критика художнього перекладу в епістолярії Анатолія Онишка (Листування з Петром Таращуком) [Електронний ресурс]. / О.В. Мазур // Наукові записки [Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]. Сер.: Філологічні науки. – 2009. – Вип. 81(4). – С. 289-293. – URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzs_2009_81%284%29_72.
3. Мазур О. В. Перекладацький метод Анатолія Онишка: автореф. дис. ... канд. філол. наук.: 10.02.16 / Мазур Олена Вікторівна. – К.: КНУ ім. Т.Г.Шевченка, 2011. – 20 с.
4. Мазур О.В. Робота з оригіналом художнього тексту (секрети творчої майстерні перекладача А.В. Онишка) [Електронний ресурс]. / О.В. Мазур // Наукові записки [Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя]. Філологічні науки. – 2017. – Кн. 1. – С. 171-176. – URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzfn_2017_1_38.
5. Марач В. До Єлени. / В.С. Марач // Поетичні майстерні. – [Електронний ресурс] – URL: <http://maysterni.com/user.php?id=629&t=1&rub=121&sf=1>.
6. Матвиенко О.В. Прекрасная Елена глазами американского романтика и русских переводчиков (к истории русской рецепции стихотворения «To Helen» Э.А. По) /

- О.В. Матвиенко // Художественный перевод и сравнительное литературоведение. – Вып. 10. – М.: Флинта: Наука, 2018. – С. 96-128.
7. Савчин В. Анатолій Онишко: «Якщо варто робити взагалі...» [Електронний ресурс]. /В. Савчин // Всесвіт, 2008. – URL: <http://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/437/41/>.
 8. Скуратівський В.Т. Русалії / В.Т. Скуратівський. – К.: Довіра, 1996. – 736 с.
 9. Стріха М. Штрихи до портрету перекладача (пам'яті Анатолія Онишка) [Електронний ресурс]. /М.В. Стріха // Всесвіт, 2007. – URL: <http://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/321/41/>.
 10. Baum Paul F. Poe's "To Helen" [Електронний ресурс] / P.F. Baum // Modern Language Notes, Vol. LXIV, May, 1949, No 5. – Pp. 289-297. – URL: <https://www.jstor.org/stable/2909898?seq=1>.
 11. Пое Е.А. То Гелен. По Е.А. До Гелени (переклад А. Онишка) // Е.А. По. Ельдорадо. Поетичні твори. Упоряд. А. Онишко. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2004. – С.84-85.

**FAIR HELEN IN THE UKRAINIAN VESTMENT: *TO HELEN* BY
E.A. POE TRANSLATED BY A. ONYSHKO AND V. MARACH**

O.V. Matvienko

The article provides a comprehensive comparative linguistic and poetic analysis of Ukrainian translations of the poem by American Romantic poet E.A. Poe *To Helen* made by A.V. Onyshko and V.S. Marach. Methods of receptive aesthetics and integrity analysis, as well as the technique of «close reading» allow us to trace the translation settings and their implementation at different levels of language (phonetics, vocabulary, syntax, style) and the entire poetical structure of the poem. The influence of national cultural tradition as well as the Russian translation tradition has been viewed.

Key words: *translation/interpretation, reception, Romanticism, poetry, lyrics, suggestion, antiquity, tradition.*

<p>Edgar Allan Poe. To Helen</p> <p>Helen, thy beauty is to me Like those Nicean barks of yore, That gently, o'er a perfumed sea, The weary, wayworn wanderer bore To his own native shore.</p> <p>On desperate seas long wont to roam, Thy hyacinth hair, thy classic face, Thy Naiad airs have brought me home to the glory that was Greece And the grandeur that was Rome.</p> <p>Lo! in yon brilliant window-niche How statue-like I see thee stand, The agate lamp within thy hand! Ah, Psyche, from the regions which Are Holy Land! <i>1831, 1845</i></p>	<p>До Єлени (підрядник)</p> <p>Єлено, для мене твоя краса – Наче стародавні нікейські човни, Які м'яко крізь духмяне море Несли стомленого, виснаженого дорогою мандрівця До його рідного берега.</p> <p>Морями відчаю звиклого поневірятись, Твоє гіацинтове волосся, твоє класичне обличчя, Твої співи наяди повернули мене додому, До слави, що була Грецією, І величі, що звалась Римом.</p> <p>Онде, в осяянім вікні-ніші, Схожа на статую, бачу, ти стоїш, В твоїй руці агатова лампа! Ах, Психеє, із країв, що Є Святою Землею!</p>
<p>До Гелени</p> <p>Твоя, Гелено, ніжна врода, – Нікейська лодь із древніх днів, Котра через рахманні води Несе з утом чужих морів До рідних берегів.</p> <p>Ти вабиш із морів і зим Лукавим поглядом наяди, Античним профілем своїм До слави вічної Еллади, У величавий Рим.</p> <p>Стоїш в осяянім вікні, Як статуя легка й крилата, В руках світильник із агату, Віщуєш здалеку мені Душевне свято. <i>Переклад Анатолія Онишка [11]</i></p>	<p>До Єлени</p> <p>Єлено, для мене твоя краса – Нікейський човен в обширі морів, Що мчить, хоч хвиля ніжно колиса, Втомившись в мандрах, із чужих країв До рідних берегів.</p> <p>В морях відчаю я блукав сумним, Та врода гіацинтова твоя, Твій спів Наяди стали скарбом тим Мені, де слава Греції сія Й дарує велич Рим.</p> <p>В віконній ніші статуєю знов Ввижаєшся мені (к)різь тлін і прах З агатовою лампою в руках, Психеєю, що вийшла із дібров У тих святих краях. <i>Переклад Віктора Марача [5]</i></p>

«СЕНЬОР ПРЕЗИДЕНТ» МИГЕЛЯ АНХЕЛЯ АСТУРИАСА В РУССКОМ ПЕРЕВОДЕ 1959 г.: СВОЕ И ЧУЖОЕ

О.А. Светлакова

Санкт-Петербургский государственный университет

Б.В. Ковалев

Санкт-Петербургский государственный университет

В статье рассматриваются особенности перевода романа гватемальского прозаика Мигеля Анхеля Астуриаса «Сеньор Президент» на русский язык. Для преодоления смысловых искажений перевода текста Астуриаса предлагается анализ семантики имен персонажей романа, обосновывается необходимость ее сохранения для восприятия и интерпретации текста. Обнаруживается христианский уровень романа Астуриаса, доступ к которому обеспечивается посредством анализа системы персонажей и в частности посредством изучения семантики их имен.

Ключевые слова: *Мигель Анхель Астуриас, семантика имен, анализ перевода, система персонажей, библейские аллюзии*

История переводов иноязычных художественных текстов в какой-либо культуре, понятая как история освоения ею чужой литературной классики, в первую очередь важна, по-видимому, для самой этой культуры. Однако нельзя отрицать, что косвенным образом история иноязычных переводов бросает резкий обратный свет и на сам классический текст. Иначе говоря, характер интерпретации переведенного на русский язык Астуриаса многое говорит нам, и не только о русском переводе, его качестве и обстоятельствах: он может вскрыть некоторые особенности поэтики переводимого текста, которые при иной «постановке света» остались бы в тени.

«Сеньор Президент» («El señor Presidente») Мигеля Анхеля Астуриаса – канонический текст латиноамериканского «нового» романа, ставшего важнейшим событием истории литературы XX века. Несомненно входящий в тематико-проблематическую группу так называемых «романов о диктаторе», он, как давно уже отмечено, одновременно и в ещё большей степени является романом не только социально-философским, но и богословским. Один из виднейших интеллектуалов века, Мигель Анхель Астуриас ставит в своем первом крупном произведении романного жанра сквозь очевидный сильный социально-политический и моральный слой смыслов вечный вопрос об уделе человеческом. Во всяком случае, даже предварительная работа с оригиналом довольно быстро выявляет богатейший по источникам, многоуровневый концепт человека власти и человека перед лицом власти в самом широком контексте. Так, тексты Астуриаса могут быть осмыслены даже через призму индуизма. («India's Mythology in the Novel El Alhajadito (the Bejeweled Boy) by Miguel Angel Asturias, Callan, Richard J., 2003); христианский же горизонт смыслов порой виден прямым взглядом, хотя в русских переводах по разным причинам зачастую игнорировался.

Столь широкий писательский охват проблемы не может удивить, если иметь в виду судьбу гениального мастера слова, как раз в пору создания текста романа «Сеньор Президент» (1933-1946) получившего образование в Лондоне, Италии, Париже, где он изучал антропологию и перевел на современный кастильский такие важнейшие тексты мифологии индейцев майя, как «Попольвух». Не только широта постановки вопроса, поддерживаемая незаурядным европейским образованием, но и глубина, на которой автор проводит истинные нити смыслов под непритязательной с виду историей любви министра и дочери генерала при тираническом режиме Эстрады Кабреры в его родной Гватемале в начале XX века, делают этот роман – даже только поэтому – весьма трудным для любого уровня освоения, не говоря уже о полноценном переводе на другой лингвистический язык: надо учесть коннотации, которые простираются от мифов майя до буддизма, от парадокса боговоплощения в христианстве до сюрреализма.

Работая над романом в пору первой зрелости, тридцатилетним, в период собственного роста и испытания «на себе» множества идеологий, философских позиций, литературных приемов, которые, по сути, порой и являются такими позициями, писатель внутри письма, самим актом написания романа прояснял для себя проблемы, ставшие причинами этого письма, причем прибегая к техникам сугубо внутриязыковым: не только потоку сознания, сегодня привычному, но и изощренным языковым играм, неологизмам, дозированной, но затрудняющей чтение поэтической зауми с изумительной актуализацией внутренней формы слова, порой слова чужого кастильскому языку¹.

Все это делает задачу перевода «Сеньора президента» Мигеля Анхеля Астуриаса трудной в степени не меньшей, чем, например, перевод на испанский язык текстов Велимира Хлебникова. Следует сразу сказать, что само существование русского перевода романа, сделанного в 1959 г. замечательными мастерами переводческого искусства Маргариты Ивановны Былинкиной² и Натальи Леонидовны Трауберг³ надо считать своего рода творческим подвигом. С другой стороны, перевод более чем полувековой давности не только сам по себе уже является памятником своему времени, но и позволяет новым поколениям филологов увидеть все те сдвиги в русском культурном сознании, которые произошли за эти полвека в историческом времени.

Рассмотрение особенностей русского перевода Астуриаса быстро приводит к пониманию: целые слои смысла остаются жертвой времени.

¹ Использование Астуриасом потенциала сюрреализма было отмечено сразу же: Franklin R. Observations on 'El Señor Presidente' by Miguel Ángel Asturias // Hispania. – 1961. – 44 (4). – P. 683. См. также о поэтике романа: Himelblau J.M.A. Asturias', «El Señor Presidente»: Chaos Begotten from Order // Hispanófila. – 2002. – 135, May. – P.107-123.

² Былинкина М.И. (1925-2014), испанист, впоследствии автор канонических переводов из Кортасара и Маркеса, в том числе «Ста лет одиночества».

³ Трауберг Н.Л. (1928-2009), англист, испанист, впоследствии блестящий переводчик не только Честертона и Вудхауса, но также Кортасара и Лорки.

Причины, по которым текст из чужой культуры воспринимается искаженно, видимо, невозможно перечислить; не только потому, что многообразны факторы, которые действуют в истории взаимопонимания народов – дело в трудностях того специфического самоанализа, каким всегда является культурное действие на границе своего и чужого. Часть указанных факторов действует реально, часть остается абберацией уже нашего собственного сознания, абберацией, которую мы неизбежно привносим в процесс жизни текста в большом времени. Среди неблагоприятных факторов рецепции можно уверенно указать хотя и побочные, но несомненные – наслоения языков-посредников, уровень лингвистической подготовки и субъективные недостатки переводчиков; они понятны и преодолимы. Труднее указать, где именно действует искажающая сила: в наивном неведении воспринимающей культуры в лице переводчика, простом непонимании чего-либо в оригинальном тексте; на уровне самоцензуры; на уровне редактуры и культурной политики, проводимой государственным издательством.

Чтобы сделать задачу анализа труднейшего текста Астуриаса и его запутанного и искаженного русского перевода обозримой, обратимся к такому яркому и значимому моменту художественного текста, как наименование героя. Возможно, нелишне кратко напомнить, как строится система персонажей в романе Астуриаса. Рон Найтли заметил, что лишь немногие фигуры в романе Астуриаса имеют сколько-нибудь развернутую психологическую характеристику, скорее, сложность их внутренних конфликтов выходит в текст в архетипических формах. Он же отмечает, что у Астуриаса не раз можно видеть олицетворения, оноματοпею и другие виды словотворчества, не говоря уже о сравнениях и метафорике [9, с. 76]. Порой трудно описать традиционным языком ученой риторики, что именно делает Астуриас, выдающийся испаноязычный поэт XX века, со своими фигурами-персонажами – так нова и оригинальна поэтика романа, по праву называемого первым из «нового латиноамериканского» литературного взрыва талантов. Имена героев и их атрибуты, несомненно, значимы, хотя не прямо-аллегорически, а теми сложными ассоциативными связями, которые действуют в поэзии. Недаром стало общим местом указание на огромную важность устного и звучащего слова у Астуриаса.

Тем не менее роман положен на канву довольно понятного традиционного сюжета, в котором заурядный политикан, цепной пес при омерзительном кровавом диктаторе, которых столько было в истории многострадальной Латинской Америки, вдруг переживает неодолимое и неподвластное ему преображение: он влюбляется в дочь опального генерала, и вместо того, чтобы погубить старика, помогает ему бежать, пытается спасти и дочь, которая почти отвечает на его чувства, и вот уже мнимое покровительство диктатора обещает им хэппи энд, но лишь для того, чтобы еще вразумительней показать моральную философию подлинных социальных процессов: всемогущий президент с помощью самого низкого коварства садистически губит практически всех участников сюжета, включая кормящих

матерей и младенцев, мотив гибели которых особенно важен для понимания пафоса романа в целом.

Президент – фигура, построенная иррационально, почти в логике мифа, и в то же время так, чтобы напоминать многих конкретных диктаторов. Его в романе не называют, словно повторяя христианский запрет на упоминание имени божьего всеу, но к нему же относятся и многие указания, которые делают из этого персонажа некую ипостась бога огня и смерти. Это инвертированное, но всесильное божество конкретных очертаний, без лика, и тем оно страшнее: анонимность власти и недоступность сакрального. Некоторые черты этого образа повторяются не только в маркесовском «Осень патриарха», но и в реальных исторических обстоятельствах жизни латиноамериканских диктаторов. Отсутствие имени собственного – его главная характеристика. Неизвестны его местонахождение и облик, никто не знает, где именно расположены его многочисленные жилища, устойчивый слух твердит, что он никогда не спит и пр.

Мигель Кара де Анхель – главный герой, появляется как доверенное лицо президента, максимально приближенное и преданное. Это ему в движении сюжета предстоит, обращая падение Люцифера с небес в ад, подняться к свету ценой собственного мученичества, мук его любимой, его сына и его народа, что он понимает лишь ближе к исходу неуклонного развития сюжета. Именно этот персонаж наиболее освещен внутренними монологами в технике, близкой к потоку сознания.

Камила – дочь опального генерала Каналеса, в которую влюбляется Кара де Анхель и которая рождает ему сына, впоследствии замученная и оболганная волею диктатора. Это пронзительное воплощение юной женской прелести и предельной женской зависимости. Исповедуясь, она перечисляет свои невинные детские поступки, которые священник сурово клеймит как грехи, в то время как вокруг них в городе свирепствует самая оголтелая жестокость. Имя же Камило / Камила отсылает к Меркурию, чьим вторым именем оно является, то есть одному из сложнейших смысловых комплексов античного мифа. Юнг трактовал его в «Психологии и Алхимии» как указание на первоматерию, в которой мыслима слиянность мужского и женского, всех четырех элементов, материального и духовного, яда и лекарства; астрологические коннотации. Меркурия-Камила – слишком большая близость к солнцу, что делает его невидимым, неуловимым для взора, таящим гибель и гибельным, и в целом предельно двусмысленным, темным, неуловимым. Именно таковы свойства красоты, затягивающей первоначально однозначного Кара де Анхель.

Генерал Эусебио Каналес – по натуре честный военный, выполняющий приказы; сюжет романа, протекая, заставляет его понять сущность его собственной, проживаемой им жизни. Президент, который решает от него избавиться, делает это с особой жестокостью, разрушив жизнь его любимой дочери и оболгав ее с помощью послушной ему прессы. Претерпев бегство, бедность, позор, генерал умирает от разрыва сердца при известии о мнимом падении дочери (газеты лгут о ее связи с президентом). Вместе с ним на

заклание президентом осужден совершенно невинный адвокат Абель Карвахаль. Имя Абель (Авель) не требует комментария как прямая библейская отсылка. Она отчасти фонетически поддержана созвучиями «Карбахаль, кабреро» («низкорослые заросли» и «пастух», ассоциирующиеся с жертвой Авраама).

Пелеле (исп. «марионетка», «тряпичный мяч»), который кажется фигурой эпизодической и быстро убранный со сцены (разумеется, насильственной смертью), на самом деле конструктивно очень важен. Он дает роману не только тон и стилистику, но и служит своего рода «реле» для цепи событий. Его «идиотизм», его мертвый сон и нежелание участвовать в событиях и знать о них делают из этого персонажа представителя невинных аполитичных, которым предстоит пережить унижение и страдание перед неизбежной гибелью, от которой неучастие не спасает.

Именно с Пелеле следует начать рассмотрение запутанной, тонкой и, что гораздо печальнее, порванной при переходе в русский текст системы связей романа с христианскими смысловыми координатами. В третьей главе романа вороны, кружа над Пелеле, кричат «I-N-R Idiota» [6, с. 11] (в русском переводе: «Уиии»). INRI – аббревиатура латинской фразы *Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum*, то есть «Иисус Назарянин, Царь Иудейский». Случайным такой клич воронов быть не может: во-первых, в предыдущем абзаце упоминается Лотова жена (*la mujer de Lot*), что уже подключает текст к библейской традиции, во-вторых, по сюжету Пелеле бежал после убийства некоего полковника, известного под кличкой «Всадник», к Порталу Господню (*Portal del Señor*); так называется всего лишь место в маленьком городе, но именно оно служит завязкой действия, и именно его разрушают в конце романа. В-третьих, сама фигура Пелеле, несчастного юродивого, кричащего по ночам «Madre!» (в русском переводе «Мама!», в то время как «Madre» используется на испанском для обращения к Богородице) христологична. Пелеле, подобно Христу из «Великого инквизитора», не может говорить на Земле, и слово, которое он способен произнести, – единственное, буквально связывающее Христа с земным, человеческим миром – «Madre». Пелеле обитает среди городской нищеты, у него нет крова и ночлега, ему приходится противостоять озлобленным беднякам, но, важнее, что Пелеле убивает военного, чье прозвище – Всадник. Из сословия Всадников (эквитов) происходил и прокуратор Иудеи Понтий Пилат. Таким образом совершается некий христианский реванш: Пелеле, христологическая фигура, из жертвы превращается в убийцу, он гибнет сам, но и губит высокопоставленного военного, по долгу службы оказавшегося на окраине города. Библейский сюжет инвертируется, что следует считать естественным внутри поэтики Астуриаса.

Значение имени «Пелеле» – «кукла, человек, действующий по воле другого», кроме того, оно отсылает к известному гобелену Гойи «Игра в пелеле» («*El pelele*», 1792). В. Н. Кутейщикова подтверждает, что «критики не раз сравнивали нарисованные Астуриасом образы... с образами великого Гойи» [4, с. 20]. На упомянутом картоне для гобелена изображены люди,

подбрасывающие тряпичную куклу, суть этой игры в том, чтобы заставить куклу «заплясать» в воздухе. Таков и Пелеле Астуриаса – немой и беспомощный, он подобен тряпичной кукле, фигурально подбрасываемой обстоятельствами и буквально – издевающимися над ним нищими.

Однако Пелеле оказывается марионеткой и еще на одном уровне: именно его руками совершается убийство Всадника, столь выгодное Сеньору Президенту и вследствие которого вновь усиливаются репрессии, как и по смерти Христа вновь усиливаются гонения на приверженцев его учения. Впрочем, даже в страшном мире сеньора Президента Христос воскресает. В эпилоге появляется кукольник Бенхамин (ивр. – «счастливым сын»), которого В.Н. Кутейщикова называет «неким подобием Пелеле» [4, с. 18]. Бенхамину, этому квази-воскресшему Пелеле-Христу, принадлежат слова: «Кто не посадит язык на цепь, пусть наденет цепи на ноги» («¡El que no tenga candados para callarse la boca, que se ponga los condados!» [6, с. 165]). После этой мрачной сентенции, знаменующей поражение христианского начала в мире «Сеньора Президента», воспринимать молитву в самом конце романа можно лишь как глас вопиющего в пустыне.

Итак, заменяя «INRI» на «Уиии», переводчик удаляет важнейшую деталь из мозаики романа, без которой христианские аллюзии и символы в романе теряют системность, становятся разобщенными. Могла ли Наталья Леонидовна Трауберг, впоследствии воцерковленная католичка, более того, терциарий доминиканского ордена, член правления Российского библейского общества, Честертонского института (Великобритания) и преподаватель Библейско-богословском института святого апостола Андрея, пусть даже в свои молодые годы не опознать INRI? Кажется невозможным. Гораздо правдоподобнее выглядит предположение, что тщательная проработка текста Астуриаса, которая обнаружила бы под яркой и мощной социальной критикой христианские иллюзии и аллюзии, простительные талантливому товарищу Астуриасу из далекой и слабо развитой страны Гватемалы, просто не была нужна ни издательству, ни переводчикам, получавшим в те годы замечательные гонорары, ни советскому читателю.

Однако «INRI» – не единственное, что кричат вороны над Пелеле. В оригинале читаем: «erre...erre...erer...» [6, с. 11]. Звуки напоминают греческий Эреб, ассоциация с которым не случайна: Пелеле лежит на куче мусора где-то на окраине города, у него сломана нога, над ним летают вороны, его сознание погружается во мрак. Здесь же обнаруживается параллель с Христом, который, согласно христианскому догмату, также спускается в Ад. Впрочем, определить Ад/Эреб можно не только как помойку у Портала Господня, то есть в узком смысле, но и как целую страну, в которой господствует сеньор Президент. Его мир мрачен, жесток, люди, как выступающие против догматов власти, так и просто «без вины виноватые» подвергаются жесточайшим пыткам; сравнение этого мира с Эребом вполне уместно. Но в переводе читатель вместо характеристики локации, выраженной на звуковом уровне, вновь получает лишь «У-и».

Имя лиценциата Карвахалья – Абель (исп. Abel, с др.-евр. «легкое дуновение», «пар»). Оно, безусловно, отсылает к второму сыну Адама и Евы – Авелю, невинно убиенному собственным братом Каином. Между персонажем Библии и героем романа Астуриаса наблюдается параллель. Образ лиценциата Карвахалья в «Сеньоре Президенте» – это образ невинной жертвы, которая была принесена «коллективным Каином» – всей братоубийственной системой сеньора Президента во главе с самим господином. Однако в инвертированном мире романа астуриасовский Авель в отличие от библейского не только становится жертвой, но и сам обвиняется в убийстве. В первой части романа нищих под пытками заставляют признать, что убийство полковника Хосе Парралеса Сонриенте совершили именно лиценциат Абель Карвахаль и опальный генерал Эусебио Каналес. Так в романе выстраивается двойственная система: в мире «Сеньора Президента», подчиняющегося логике Президента, при взгляде «из» этого мира, Абель становится преступником, но в мире читателя, мыслящего и анализирующего, инвертирования не происходит: с точки зрения реципиента, человека «вне» текста, Абель остается собой – Авелем, жертвой жестокого и неумолимого Каина.

Несмотря на то, что читатель, даже не владеющий испанским, без труда может проассоциировать астуриасовского Абеля с Авелем библейским, в этом случае кажется полезным использовать опыт перевода «Ста лет одиночества» М.И. Былинкиной. Она перевела фамилию одного из персонажей романа Маркеса «Babilonia» как «Вавилония». У читателя возникает ассоциация с Вавилоном, и он может выстроить определенный ассоциативный ряд, необходимый для анализа и интерпретации образа.

В случае же с опальным генералом Эусебио Каналесом нельзя говорить о качестве перевода его имени однозначно. Имя «Эусебио» восходит к др.-греч. εὐσεβῆς – «благочестивый». Имя вновь «говорящее»: будучи противопоставлен сеньору Президенту, являясь по существу его главным врагом, генерал и в самом деле обладает положительными чертами характера: он не лишен офицерской чести, он предан своим идеалам (его фигура выглядит еще более монументально на фоне отрекшихся от него родственников), он способен понять, какой ужас творит в своей стране сеньор Президент, и, наконец, он умирает от осознания бесчестия семьи, когда видит в газете сообщение о бракосочетании Камилы и Кара де Анхеля. Единственным возможным способом перевода видится сохранение формы «Эусебио» в русскоязычном тексте либо с утяжеляющей сноской, объясняющей этимологию этого имени, либо без нее в надежде на эрудицию читателя.

Ещё больше проблем с переводом и интерпретацией имен ключевых персонажей романа: Кара де Анхеля и сеньору Президенту. Мигель Кара де Анхель (Miguel Cara de Ángel) – главный герой романа, про которого в тексте говорится так: «Bello y malo como Satán» [6, с. 20] (рус. «Красив и коварен, как Сатана» [1, с. 392]). Это важнейшая характеристика героя, которая, если говорить о ней в отрыве от имени персонажа, переведена качественно. Кара де Анхель действительно служит злу – Сеньору Президенту, его образ

демоничен. Однако такой перевод имеет половинчатый характер. *Cara de Angel* на испанском – «лицо ангела». В русском переводе теряется изящная игра: человек с лицом ангела, но в то же время красивый, как сатана, становится просто персонажем, схожим с распространенным образом дьявола. Показатель сложности героя, его двойственности утрачивается. Более того, этот прием важен так же для отображения эволюции Кары де Анхеля – если в начале романа, когда он был фаворитом Сеньора Президента, мы видим его с «сатанинской» стороны и невольно акцентируем свое восприятие на ней, то в конце романа, когда Кара де Анхель утрачивает свои позиции, дьявольское отступает, и на первый план выходит его «ангельское лицо».

Имя «Мигель» носят Кара де Анхель, его маленький сын и, наконец, сам писатель, а к персонажу, чье имя совпадает с авторским, невнимательно относиться нельзя. Астуриас, будучи дипломатом, участвовал в политическом процессе, и этот опыт мог отразиться при выстраивании образа. Во-вторых, Мигель, испанский аналог имени «Михаил», которое происходит от ивр. מִיכָאֵל (ми кмо элохим, сокр. «ми-ка-эль») – «Кто как Бог», «Тот, Кто как Бог», и отсылает к одной из важнейших библейских фигур, архангелу Михаилу, который почитается в христианстве как глава святого воинства Ангелов и Архангелов. То есть, с одной стороны, этимологически Михаил «уподобляется Богу», а с точки зрения библейской традиции, Михаил – Архангел, который в иконописи изображается «попирающим дьявола». И именно эти две роли соединяет в себе Мигель Кара де Анхель, герой с ангельским лицом, который красив как Сатана. Однако проявление той или иной стороны образа зависит также и от того, рядом с кем функционирует персонаж и кем этот персонаж, сеньор Президент в нашем случае, является.

В мире «Сеньора Президента» сам Сеньор Президент – Бог, как замена истинного христианского божества, так и отсылка к ипостаси бога огня майя. В испанском языке «Señor» также и «Господь»; Портал Господень, к которому бежит Пелеле, на исп. – Portal del Señor, а страстная молитва в финале романа заканчивается словами «Kyrie eleison» (греч. «Смилуйся, господи». Не Θεός, а Κύριος, не «Бог», а «Господь»), и потому стоило бы переводить «Señor» как «Господин». Причем этот Господь ветхозаветный: жестокий, строгий, карающий, а Кара де соответствует роли любимого ангела, Люцифера, сына зари, «ниспавшего с неба» (образ Кара де Анхеля также связан с богом огня майя; Люцифер же происходит от лат. «светоносный», – одна из параллелей библейского и языческого в романе), причем «небо» здесь – верхушка власти, расположение Сеньора. В начале романа Кара де Анхель действительно выступает как любимец «Бога-наоборот», своего Господина, а в конце оказывается низвергнут на землю, как метафорически – с высот политического положения на дно жизни, так и буквально – в подземную камеру тюрьмы. Кара де Анхель, подобно Сатане, был подчинен Богу и был одним из его слуг (Иов. 1:6). Однако Сатана возгордился, пожелал быть равным Богу (Ис. 14:12-14) и потому был низвержен на землю (Ис. 14:15). После падения он становится «князем тьмы», отцом лжи (Ин. 8:44) – предводителем мятежа против Бога. И

здесь, проводя параллель с астуриасовским Кара де Анхелем, важно помнить, что мир романа – «мир наоборот». В нем не Пилат обрекает Христа на смерть, но Христос убивает Пилата. В нем и Кара де Анхель «сброшен» на землю не за гордыню, а за любовь (подлинно христианское чувство) и за попытку выйти из-под власти Сеньора Президента не физически, так как он исправно служил ему и даже сумел перенести унижительную сцену в доме Президента, а ментально. Мысли и чаяния Кара де Анхеля перестали быть связанными с одним только Господином, а это – худшее предательство, ибо можно сохранять все внешние ритуалы, исправно ходить на мессы, поститься и читать молитвы, но в этом нет никакого толка, если твой разум усомнился, если ты более не отдаешься Ему полностью.

В Откровении Иоанна Богослова встречаем еще один мотив, связывающий образы Кара де Анхеля и Сатаны: мотив попытки убийства ребенка (Откр. 12:4—9). В «Сеньоре Президенте» ребенок убит вследствие действий Кара де Анхеля, а мать ребенка, Федина, сходит с ума.

Согласно тому же Откровению, Сатана будет низвержен на землю в битве с архангелом Михаилом (Откр. 12:7–9, 20:2,3, 6–9). Но, безусловно, Фарфан, предавший или, точнее, не спасший Кара де Анхеля, – не архангел Михаил. Архангел Михаил – одна из ипостасей самого Кара де Анхеля. Будучи предводителем «воинства Господнего (Господина Президента)», Кара де Анхель уподобляется Михаилу, расправляясь со «змеем»-Каналесом – врагом Сеньора Президента. Однако ипостаси Сатаны и Архангела не уживаются в Кара де Анхеле, и одна ипостась «низвергает» другую. Светлое начало побеждает темное, кажущийся нам беспринципным и коварным Кара де Анхель оказывается способным на любовь, чувствительным и рефлексирующим Мигелем.

Итак, мы видим, насколько существенен для интерпретации анализ имен персонажей. Русский читатель 1959 г. лишился возможности подобного рода анализа, как бы ни был хорош перевод в других отношениях. Но уже и сейчас, не дожидаясь появления новых переводов, трудоемких и нескорых, можно было бы, дав разъясняющие сноски (Кара де Анхель – «Лицо ангела»), и переводить имя «Сеньор Президент» как «Господин Президент». Сохранять слово «сеньор» не имеет смысла: оно не является ключевым в процессе передачи латиноамериканского колорита (его в романе можно с избытком ощутить и без подобного варианта перевода), а вариант «Господин Президент» – точнее, поскольку отсылает к Господу – непосредственной роли героя в романе, и поскольку в сознании читателя четче отпечатается именно «господин» как «правитель, властелин, повелитель», кем *señor Presidente*, по существу, и является.

ЛИТЕРАТУРА

1. Астуриас М.А. Сеньор Президент / пер. М.И. Былинкиной и Н.Л. Трауберг. Библиотека всемирной литературы. – Сер. 3. – Т. 133. – М., 1970. – С. 371-592.
2. Библия. Книги священного писания ветхого и нового завета: канонические [Текст]. – М., 1994. – 298 с.

3. Большой толковый словарь русского языка / под ред. С.А. Кузнецова [Электронный ресурс]. – URL: <https://gufo.me> (дата обращения: 10.04.2019).
4. Кутейщикова В.Н. Латиноамериканский триптих / Библиотека всемирной литературы. – Серия третья. – Т. 133. – М., 1970. – С. 5-21.
5. Липатов В.С. Краски времени [Электронный ресурс]. – URL: <https://litresp.ru> (дата обращения: 10.04.2019).
6. Asturias M.A. El Señor Presidente. – Unidad Editorial, 1999. – 166 с.
7. Callan Richard J. India's Mythology in the Novel El Alhajadito (the Bejeweled Boy) by Miguel Angel Asturias. [Электронный ресурс]. – URL: <https://mellenpress.com> (дата обращения: 02.04.2019).
8. Franklin R. Observations on 'El Señor Presidente' by Miguel Ángel Asturias // Hispania. – 1961. – 44 (4). – P. 683-685.
9. Himelblau J. M.A. Asturias' El Señor Presidente: Chaos Begotten from Order // Hispanófila. – 2002. – 135, May. – P. 107-123.
10. Knightly R. Miguel Ángel Asturias. 1899–1974 // Encyclopedia of Latin American Literature. Nueva York: Routledge, 1997. – P. 76-77.
11. Old to modern English dictionary / [Электронный ресурс]. – URL: http://old_modern_english.enacademic.com (дата обращения: 10.04.2019).

SENIOR PRESIDENT BY MIGUEL ANGEL ASTURIAS IN THE RUSSIAN TRANSLATION OF 1959: OWN AND OTHERS

O.A. Svetlakova
B.V. Kovalev

The article discusses the features of the translation of the novel by Guatemalan writer Miguel Angel Asturias *Senior President* into Russian. To overcome the semantic distortions of the translation of the text of Asturias, an analysis of the semantics of the characters' names of the novel is proposed, the necessity of its preservation for the perception and interpretation of the text is substantiated. The Christian level of the novel of Asturias is discovered, access to which is provided by analyzing the system of characters and in particular by studying the semantics of their names.

Keywords: *Miguel Angel Asturias, name semantics, translation analysis, character system, biblical allusions*

Художественные переводы: Л.С. Беринский

Лев Самуилович Беринский (род. 1939) – современный поэт и переводчик. Уроженец Бессарабии, с 1954 г. жил в г. Сталино (Донецк), с 1991 г. по настоящее время живет в г. Акко (Израиль).

Окончил Сталинский техникум подготовки культпросветработников (аккордеонист), обучался на факультете иностранных языков Смоленского педагогического института (немецкий язык и литература), впоследствии учился на отделении поэтического перевода в Литературном институте им. А.М. Горького (мастерская Л.А. Озерова) и на Высших литературных курсах.

В советское время входил в группу донецких поэтов, дружил с В.С. Стусом, чью лирику переводил на идиш и русский язык.

У Л.С. Беринского, по его собственному признанию, принцип – переводить, «отпустив вожжи», подчас не без литературного «хулиганства» – чтобы получилось ярко, выразительно, раскованно, врезалось в память. Беринского-переводчика отличает живой интерес к разнообразным языковым и культурным традициям: он автор многочисленных переводов с немецкого, румынского /молдавского, испанского, иврита на идиш и на русский язык, а также с идиша на русский и наоборот. Отдельными книгами вышли его русские переводы поэзии и прозы Марка Шагала, Доры Тейтельбойм, Ицхока Башевиса-Зингера (с идиша), Мирчи Динеску и Шауля Кармеля (с румынского). Кроме того, на русский язык он переводил Хаима Нахмана Бялика, Шлоймэ Ворзогера, Мотла Грубияна, Арона Вергелиса и Хаима Бейдера (с идиша), Антонио Мачадо, Омара Лару и Рафаэля Альберти (с испанского), Жоржи Амаду (с португальского), драматургию Альфреда Жарри (с французского) и Марина Сореску (с румынского), стихи Емилиана Букова, Андрея Лупана, Павла Боцу, Паула Михни, Думитру Матковского (с молдавского), Василя Стуса (с украинского), Эдуардаса Межелайтиса (с литовского), многих румынских поэтов (М. Эминеску, Дж. Баковия, В. Теодореску, Н. Стэнеску, И. Александру и несколько десятков других). На идише публиковались его переводы из Мирчи Динеску, Дана Пагиса, Иегуды Амихая, Алексея Парщикова, Евгения Рейна, Василя Стуса, из немецкой поэзии (Р. М. Рильке, Сары Кирш, Эмиля Брукнера) и многих других поэтов.

Л.С. Беринский – многолетний председатель Союза писателей и журналистов, пишущих на идише, член ПЕН-клуба. Лауреат премий Сары Горби (1993), Давида Гофштейна (1997), Ицика Мангера (1997) – высшей литературной премии за творчество на идише.

Ицхок Башевис Зингер

ТАЙНЫ КАББАЛЫ

На Крохмальной улице все нас знали. Каждый день мы там часами прохаживались, моя рука – у него на плече, его рука – на моем, идем и как взрослые ведем разговор. Мы так увлекались своей болтовней и рассказами, что натыкались на прохожих, налетали на груды зелени и овощей в ногах у торговков. Тетки орали нам вслед:

– Поослепли, что ли? Олухи, халамитники!

Мне, Ичелэ, сыну уважаемого мойрэ-хойроэ¹, тогда было девять. Ему, Мойшелэ, шел одиннадцатый. У меня была тонкая шея, голубые глаза, огненно-рыжие волосы и белая кожа. Пейсы вечно растрепанные, как от ветра. Козырек плюшевого картузика – сбоку, над ухом. Полотняный халатик распахнут, из карманов книжки торчат, сказки, которые я брал почитать у книгоноши – две на грош, но с возвратом!

В хейдэр я уже не ходил, сам умел разобрать страницу-другую в Гемаре. А еще я был увлечен каббалой, этих книг у отца было много. И ничего там, конечно, не понимал. На титулах я рисовал разноцветными грифельками ангелов шестикрылых и двуглавых зверей, чертей с хоботами, рогами, извивающимися телами и телячьими ножками. По вечерам я выходил на балкон, смотрел в звездное небо и пытался понять, что там было до сотворения мира или куда долетит птица, если будет лететь и лететь в одном направлении...

Дома про меня говорили, что я буду, наверно, безумным философом, как тот профессор из Германии. Профессор долго что-то такое исследовал и вдруг пришел к выводу, что отныне он должен ходить вниз головой, то есть вверх ногами.

Я дружил с Мойше. Отец его был разносчиком, разносил в мешках уголь. Раз в две недели он и нам насыпал большую корзину черного лома для печки на кухне, и мама расплачивалась с ним мелочью.

Мойше был выше меня, смуглый, как цыган, с густыми иссиня-черными волосами, нос вздернутый, ноздри широкие, ямочка на подбородке, глаза раскосые, как у татар. Он ходил в драной капоте и растоптанных чоботах. Семья их жила в одной комнатке, я даже номер запомнил: тринадцать. Мать слепа на один глаз, торговала зеленью за торговым павильоном. Сестра продавала цветы на Жабьей улице. Еще у Мойше был старший брат, но где-то в Америке.

Мы с ним ходили в обнимку и выдумывали небылицы, врали друг другу, что на ум взбредет. И нам это не надоедало.

Был летний день. Мы до самого вечера слонялись по нашей Крохмальной – туда и обратно, туда и обратно. Вдруг Мойше остановился и сообщил мне потрясающее известие, настоящую тайну: отец его только делает вид, что он уголь разносит, на самом же деле он — богач, он богаче самого Ротшильда! У него есть свой дворец и еще один замок в лесу – наполненный золотом,

¹ Раввин, судья, человек, выносящий решения (ивр.-идиш).

серебром и брильянтами. Я спросил, откуда взялись у них эти богатства, и он сказал:

— Поклянись на цицэс, что не разболтаешь.

Я поклялся.

Он поднял прутик с земли:

– Перебей.

В татарских глазах его вспыхнули искры, глаза смеялись и улетали куда-то в мечтах. Он ощерил веселый рот, полный редких, врозь торчащих зубов. Бесноватое что-то, лукавое промелькнуло у него на лице, и я вдруг вспомнил черных евреев из Тэймэна и Шушн-Хабирэ², время от времени наезжавших к нам собирать деньги на Эрэц-Йисроэл. Мойше сказал:

– Мой отец разбойник.

Ужас прополз у меня по спине.

– А кого он ограбил?

– Он прорыл длинный подкоп под банк и выгреб от-туда все золото. Он устраивает засады в лесах, на купцов. У него есть меч и ружье. А еще он балмойфэс³. Может войти в ствол дерева, и никто следов на коре не заметит.

– Зачем же он мешки с углем таскает?

– Сбивает с толку полицию.

Мойше рассказал мне, что у них в комнате есть потайная дверца, там спуск в подземелье, из которого тянется ход аж до Скерневицких лесов. Отец у него не просто разбойник, он атаман отряда разбойников, их у него тысяча двести голов, двенадцать сотен головорезов! Отец рассылает их по всему свету, а они привозят ему награбленное. Одни из них нападают на морские суда, другие — на караваны в пустыне... Мойше признался, что у отца еще есть кроме жены, то есть матери Мойше, еще двенадцать наложниц, все — захваченные принцессы. И когда ему, Мойше, исполнится тринадцать лет, после, значит, бар-мицвы, он тоже станет разбойником. И женится на дочери короля красноликих израильтян, живущих далеко-далеко за рекой Самбатьен⁴. Она уже ждет его в замке, в ихнем лесу, у нее золотые волосы до самых лодыжек и золотые сандалии. А чтоб она не убежала, ее приковали золотой цепью к колонне.

– Зачем же ей убежать? – спросил я.

– Она очень скучает по маме.

Я прекрасно знал, что все это Мойше придумывает.

Я даже вспомнил, из какой книжки он все это взял. Но все равно слушал как зачарованный.

Мы стояли в рыбном ряду. В садках плавали щуки, карпы, лини. Был четверг, и хозяйки впрок запасались рыбой-фиш на субботу. Тут же была и разделочная, где рыб потрошили. Гомон, гул повис над базаром, голоса продавцов, покупателей, окрики возчиков, кудахтанье кур, крик петухов, гогот

² Тэймэн – Йемен; Шушн-Хабирэ – Сузы, древняя столица Персии (см. Книгу Есфирь)

³ Чародей, волшебник (ивр.-идиш).

⁴ Самбатьен - Легендарная река, за которую были уведены «исчезнувшие» десять колен Израилевых.

гусей, криканье уток, противные всхлипы индюшек. Слепой нищий с бородой, как слежалая вата, брнчал на своей мандолине и пел песню про пароход «Титаник». На плече у него стоял попугай, копошась у себя клювом в перьях. Жена нищего, юная, ловкая, как акробатка, собирала звонкую мелочь в бубен, увешанный колокольцами.

На заклоне, в сторону Волина, садилось солнце. Оно было огромным, грузным и желтело, как золото, а поперек проплывало длинное облачко, такой поясок. Позади солнца растекалась туча серного, лимонно-зеленого цвета, расплавленная, как огненная река, текущая в русле из тлеющих углей.

Мы были с Мойше друзьями, но втайне соперничали с ним. Мойше не мог простить, что отец мой – столь почтен и известен и что мы занимаем две комнаты с кухней и даже балконом. Он все время старался мне доказать, что сильнее и умней меня, способней к ученью. Несколько раз мы с ним уже ссорились, но томились один без другого и быстро мирились.

Теперь была моя очередь что-нибудь ему выдать, но что-нибудь, решил я, такое, чтобы он прям очумел! Я сказал:

– У меня тайна тоже есть. Знаешь какая? У Мойше в глазах проблеснула издевочка.

– Ну и какая?

– Поклянись, что не разнесешь. Он поклялся и криво хмыкнул. Он смеялся надо мной.

Я сказал:

– Так вот знай же, что я каббалист. Я изучил всю каббалу.

– Что ты... что изучил?

– Мне теперь известны все тайны каббалы.

– Кто ж тебе их открыл?

– Мой отец!

– А разве ребят обучать каббале дозволено?

– Нет. Но я не такой, как другие.

– Ну и что дальше?

– Я могу оживить бумажного голубя. Могу нацедить вина из стены. Сказать два таких слова, что полечу по воздуху.

– Еще?

– Сделать так, что шлях короче станет.

– Еще что-нибудь?

– Стать духом-невидимкой. Превратить камни в жемчуг.

Мойше стоял и накручивал пейс на палец. Пейсы у него были густые, тугие, как два маленьких рога, не то что мои растрепыши.

– И стать, значит, богаче всех богачей?

– Это проще простого.

– Ну и где же твои богатства?

– Понимаешь, каббала – это такая штука, лучше ею не пользоваться. Это очень опасно. Есть такое, например, заклинание, что если скажешь – небо сразу красное-красное, а на море шторм поднимется, волны – до самых туч. Все

живое потонет. Дома опрокинутся. Откроется черная бездна, и весь мир в нее упадет.

– И оно тебе известно, заклинание это?

– Да. Хочешь, я сейчас это все развалю? Я обвел рукой часть квартала.

– Н-н-е-ет.

– Нужно знать одно имя. Сказать тебе я его не могу, даже в уме назвать нельзя.

– Какой же толк от твоей каббалы?

– Толк? А вот вырасту, выпрошу благословения у пророка Илии и улечу в Эрэц-Йисроэл. Поселюсь в развалинах Храма, а потом приведу с небес на землю Мессию.

– Тебя ждет конец Йосефа дела Рейна.

– А я не стану угощать Сатану табачком...

Мойше смотрел себе под ноги и скучал. Потом наклонился, поднял грязный обрывок бумаги и стал складывать из него птицу. Я подождал, мне хотелось, чтобы он еще порасспрашивал меня, но он упрямо молчал. Я понял, что перестарался. Но это же он, Мойше, сам поджучил меня! Это из-за него мне захотелось стать сильнее и могущественнее всех! Теперь я сам испугался того, что сказал. С каббалой не шутят. Еще ночью привидится чего-то такое. Я шепнул:

– Мойше, пойдем домой.

– Ладно, пошли.

Мы вышли на Мировскую улицу. Уже не в обнимку. Небылицы наши сегодня не сблизили нас, напротив, мы стали как будто чужие. Но почему, почему? Я посмотрел на Мойше и увидел, как плохо он одет. С капоты свисали отрѣпки. Носок башмака на каждом шагу раскрывался, как пасть, а гвозди торчали, как зубы. Он старался ступать, волоча левую ногу, не приподымая ее.

На Мировской парылся свежий конский навоз; набросаны были огнилки зелени, вываленной торговками; шуршала солома, ветром срываема с проезжающих фур. Магазины уже закрылись, и за окнами видно было, как из шлангов там поливают полы. Между двумя магазинами стояло строеньице, где заготавливали на завтра искусственный лед. И хоть было еще не темно, все внутри сверкало в электрическом свете. Вертелись колеса, плавно скользили разнообразные приводы. Загорались и снова гасли сигнальные лампочки. Без единого человека. Только приглушенный скрежет доносился до нас. А под ногами — зарешеченные поверху погреба, резервуары с замораживающейся водой.

Мы долго стояли, смотрели. Неожиданно для себя я спросил:

– А кто ей приносит поесть? Мойше словно проснулся.

– Ты про кого?

– Про девушку в золотых сандалиях.

– Слуги.

Не доходя следующего павильона, я вдруг увидел на тротуаре две монеты. Они лежали рядышком, как если б кто-то аккуратно их там положил. Я нагнулся и поднял их. Мойше крикнул:

– Чур, на двоих!

Я сразу же отдал ему его долю. Если б он заметил и поднял их первым, я бы, конечно, ничего от него не получил. Теперь Мойше стоял и рассматривал решку. Потом проверил на прочность пальцами: настоящая ли?

– Ты-то можешь себе наделать жемчугов из камней, – сказал он задумчиво, – на что тебе эта мелочь?

Мне тоже хотелось его спросить: а на что ему этот мамончик, если отец у него – богатый разбойник? Но не спросил, утерпел. Потом Мойше усмехнулся как-то хитренько и сунул монету в карман. Я посмотрел на его лицо: кожа желтая, скулы торчат. Что-то мне это лицо говорило, но что – я не мог понять. Это был язык жестов и тела, унаследованный от поколений. Мочки ушей приросли к щекам, крылья носа раздувались, как у лошади. В уголках рта змеилось что-то брезгливое. Глаза потемнели, но все так же были полны насмешки, издевки. Они презирали меня. Мойше спросил:

– И что ты купишь на это? Цукатиков себе? Леденцов?

– Отдам нищему, вот что!

– Кому?

– А нищему!

– Да? Так вон он сидит, беги отдавай!

На тротуаре, мешая прохожим, как пришипленный к дощечке на колесиках, сидел человек, полчеловека. В правой и левой руке он держал по колодке, похожей на пресс-папье, ими он отталкивался, когда ехал. На голове — каскетка с низко надвинутым козырьком. Странный потертый камзол. Подвешенная к шее жестянка под милостыню. Я на миг представил себе, что я мог бы купить на эту кругляшку: книжку сказок или коробку цветных карандашей, а уж халвы! Но гордость взяла верх. Я подошел, протянул руку и бросил монету в жестянку. Я думал, что там зазвенит, но денюга только глухо обо что-то ударилась. Калека быстро откатился в сторону, точно боясь, что я передумаю и потребую деньги назад. Мойше сдвинул брови, переносица покрылась густыми морщинками. Но он пересилил себя и спросил:

– А ты когда учишь каббалу, ночью?

– Да, после молитвы.

– Ой, смотри, что это с небом?

Я поднял глаза. Небо было багряным от края до края, а посерединке черно-синим, как перед грозой. Две птицы пролетели с криками, словно окликавая друг дружку. Взошла луна. Минуту назад еще был день. Ночь опустилась разом, как обвалилась. Лотошницы спешно укладывали товар. Фигура с длинным шестом ходила от фонаря к фонарю, зажигая газовые светильники. Мне вдруг стало невтерпеж стыдно: зачем я вру?

– Мойше, хватит брехать. Мойше остановился.

– Ты про что?

– Я не учу каббалу, а твой отец не разбойник. Мойше остановился.

– А ты чего такой злой? Что отдал нищему шестерик?

– Я не злой. Только у кого роскошный дворец в лесу, тот не таскает у Хаим-Лэйба уголь в мешках. И никакой девушки в золотых сандалиях у тебя нет. Все это бабушкины сказки!

– Разругаться хочешь, да? Рыжий пес!

– Черный котяра!

– Может, думаешь, что, если отец у тебя важный рэбэ, я подлизываться к тебе стану? Не стану! А где я тебе наврал и где правду сказал – все равно не узнаешь!

– И знать нечего! Заливаешь...

– Да? А вот возьму и по правде уеду! В какую-нибудь ешиву. Спрячусь в вагоне под лавку, зайцем...

– А тебя схватят и посадят в тюрьму!

– А там я стану настоящим разбойником!

– А потом черти будут жарить тебя на углях в Гехэнэме.

– Пусть жарят. А еще я закрутил тут любовь! Я остановился потрясенный.

– Опять форсишь?

– Чтоб мне с места не сойти.

Я похолодел, как если б кто сзади прикоснулся холодными пальцами. Значит, правда. Такой клятвой не разбрасываются, тем более Мойше.

– Что, любовь с девушкой?

– А то с кем, с парнем? Она в нашем дворе живет, и мы скоро с ней станем жених и невеста. Мы уедем в Америку, к моему брату.

– И тебе не стыдно?

– Праотец Иаков тоже любовь крутил. Целовался с Рахилью. Про это, если хочешь, даже в Брэйшэс есть.

– Хамэрэйзл!

И я побежал. Мойше что-то кричал вдогонку. Мне казалось, он догоняет меня. У радзиминской синагоги я остановился. В дверях, не проталкиваясь внутрь, стоял отец Мойше, высокий, с острым кадыком, с бородой, по которой трудно было распознать, черна ли она сама по себе или от угольной пыли, набившейся за день. Лицо темное, как у трубочиста. Штаны на бечевке держатся. Он раскачивался, сгибал колени, бил себя в грудь при каждом «хатану вэ пашану»⁵. Мне подумалось, что он просит прощения у Бога за сына своего богохульника. У восточной стены стоял мой отец. На нем была бархатная капота, на голове капелач⁶ и широкий расшитый пояс под грудью. Он как будто всем собой вжался в стену, и вздохи его раз от разу были тягостней.

⁵ «Грешили и преступали...». Из молитвы «Аль хэт» — «За грехи...».

⁶ Черная широкополая шляпа польских хасидов.

Нет, каббале я не учился, но в тот вечер все вокруг наполнилось тайнами каббалы. Безотчетная тоска охватила меня, такого со мной еще не было. После молитвы я подошел к отцу:

– Папенька, мне с тобой надо поговорить.

Я сказал это так, что отец с тревогой посмотрел на меня. Глаза у него были светлые, голубые.

– Что-нибудь случилось?

– Папенька, я хочу, чтобы ты меня научил каббале.

– Вот оно что. Но в твоём возрасте еще запрещается изучать каббалу.

Писано: до тридцати пусть никто не познает таинств каббалы.

– Папенька, я ждать не хочу!

Отец сгреб в кулак свою рыжую бороду.

– Что за спешка? Евреем можно быть и без каббалы.

– Папенька, а есть такое заклятие, чтобы разом разрушить весь мир?

– Древние умели всё. Мы – ничего. Пойдем домой. Отец взял меня под локоток. Мы прошли через ворота, у которых Ривкелэ, дочка пекаря, стояла с корзиной свежего хлеба, булок, баранок. Женщины выбирали на ощупь, и корочки хрустели в их пальцах. Мне очень хотелось подсмотреть, как Ривкелэ прячет бумажные деньги в мешочек под красной повязкой повыше чулка, но... Мы вышли на улицу. Фонари разливали лимонный свет. Вверху, между двумя печными трубами, дышащими дымом и искрами, висела луна, большая, как солнце, и красная, как цветок. Отец сказал:

– Смотри, луна!

– А правда, что там живут люди? – спросил я его. Отец помолчал, потом отозвался:

– И что тебе только в голову лезет? Никто ничего на свете не знает... Каббала – это для крепких мозгов. А со слабой головешкой соваться в нее – Господь упаси, свихнуться можно.

Слова отца напугали меня, просто в ужас повергли. Я и без того уже чувствовал, что близок к безумству: хотелось куда-то бежать, кричать, рвать на себе одежду. Отец угадал мое состояние и сказал:

– Ты еще мальчик. Когда, им ирцэ хашем⁷, ты подрастешь, потом женишься, станешь настоящим мужчиной, вот тогда...

– А я не женюсь.

– Как так? В парнях застрянешь? Ты говоришь, как глупенький. Писано: лой тойу бэрэйо лашевос йециро...⁸ Подрастешь, найдут тебе девушку, станешь ей женихом...

– А чьим женихом? Чьим?

– Как это чьим? Кто же может знать наперед?

⁷ им ирцэ хашем – С Божьей помощью (ивр.).

⁸ лой тойу бэрэйо лашевос йециро... (Он — Бог, образовавший землю... образовал ее для жительства) (Исайя, 45:18)

И тут я понял, откуда моя тоска. Сколько на улице девочек, а я не знаю, кто из них – моя будущая невеста. Может, мы с ней в одной лавке сладости покупаем, а она про меня тоже не знает. Мимо проходим и не догадываемся, что мы – будущие муж и жена. Я начал смотреть на прохожих: сколько девочек! И сверстниц моих, и немного помладше, и старше меня! Одна девочка шла и облизывала мороженое в стаканчике. Другая остановилась у кондитерской тети Эстер и ела пирожок с сыром, взяв его осторожно двумя пальчиками – указательным и большим, мизинец она оттопыривала. Девочка с красным бантом в косе, в плиссированной юбочке и репсовом фартуке несла под мышкой тетради и книжку, ноги в черных чулках были выточенные, как у куклы. Улица пропахла стоками, свежими бубликами и ветерками, веявшими со стороны Вислы, из Пражского Леса. Вокруг фонарей вились мошки и мотыльки, привлеченные светом и поверившие, что ночь – это день. Я поднял глаза, там переливались огнями верхние этажи. Девочки стояли, облокотясь, на балконах, свешивались из окон. Слышно было, как они переговариваются, поют, смеются, доносился стрекот швейных машинок, пела труба граммофона. В одном из окон, за шторой, мерцал силуэт, тень девушки. Мне показалось, что она разглядывает меня сквозь плетение кружева. Я сказал:

– Папенька, а из каббалы можно узнать, чьим женихом станешь?

Отец долго молчал, наконец откликнулся:

– А зачем это знать человеку? Это известно на небесах...

Я ему не ответил. На небесах знают все, на земле – ничего. Все мы здесь бродим в потемках, как слепые. Взрослая грусть охватила меня. Я грустил по девочке, которую не знал, которая не знала меня, хотя нас уже выбрали на небесах – и мы будем с ней парой.

Художественные переводы: Е.Д. Фельдман

Евгений Давыдович Фельдман (род. 1948) – известный современный российский поэт и переводчик. Живет и работает в г. Омске.

Окончил английское отделение факультета иностранных языков и исторический факультет Омского государственного педагогического института им. А.М. Горького, затем аспирантуру Томского государственного университета.

Е.Д. Фельдман принадлежит к школе поэта-переводчика Вильгельма Левика, с которым его роднят «протеистичность» переводческой манеры, способность легко «перевплощаться» в переводимых авторов, стилистическая виртуозность. Его переводческий стаж свыше 50 лет, общий объем переведенного – около 200 авторов, более 60.000 стихотворных строк. В приоритетах у Е.Д. Фельдмана – британские поэты-классики, в том числе У. Шекспир, Дж. Гей, Р. Бернс, Т. Мур, Дж. Китс, Л. Кэрролл, О. Уайльд, А. Конан Дойл, Р. Киплинг и мн. др. Е.Д. Фельдман увлеченно переводит и популярную прозу (Р. Сабатини, М.Э. Брэддон, Р.Д. Блэкмор). Он активно печатается, член Союза российских писателей и Союза переводчиков России, лауреат Бунинской премии в номинации «Поэтический перевод» (2010).

Переводы Е.Д. Фельмана регулярно публикуются на сайте «Английская поэзия» :

<http://www.eng-poetry.ru/Translators/PoemList.php?PoetId=1>.

Rudyard Kipling. *Two Races*

I seek not what his soul desires.
 He dreads not what my spirit fears.
 Our Heavens have shown us separate
 fires.
 Our dooms have dealt us differing
 years.
 Our daysprings and our timeless dead
 Ordained for us and still control
 Lives sundered at the fountain-head,
 And distant, now, as Pole from Pole.
 Yet, dwelling thus, these worlds apart,
 When we encounter each is free

To bare that larger, liberal heart
 Our kin and neighbours seldom see.
 (Custom and code compared in jest –
 Weakness delivered without shame –
 And certain common sins confessed
 Which all men know, and none dare
 blame.)
 E'en so it is, and well content
 It should be so a moment's space,
 Each finds the other excellent,
 And-runs to follow his own race!

похваленный в свой черёд,
Уйдёт, удалится каждый
туда, где его народ!

Rudyard Kipling. *We and They*

"A Friend of the Family"

From *"Debits and Credits"* (1919-1923)

Father and Mother, and Me,
Sister and Auntie say
All the people like us are We,
And every one else is They.
And They live over the sea,
While We live over the way,
But-would you believe it? – They
look upon We
As only a sort of They!

We eat pork and beef
With cow-horn-handled knives.
They who gobble Their rice off a leaf,
Are horrified out of Their lives;
While they who live up a tree,
And feast on grubs and clay,
(Isn't it scandalous?) look upon We
As a simply disgusting They!

We shoot birds with a gun.
They stick lions with spears.
Their full-dress is un-
We dress up to Our ears.
They like Their friends for tea.

We like Our friends to stay;
And, after all that, They look upon
We
As an utterly ignorant They!

We eat kitcheny food.
We have doors that latch.
They drink milk or blood,
Under an open thatch.
We have Doctors to fee.
They have Wizards to pay.
And (impudent heathen!) They look
upon We
As a quite impossible They!

All good people agree,
And all good people say,
All nice people, like Us, are We
And every one else is They:
But if you cross over the sea,
Instead of over the way,
You may end by (think of it!) looking
on We
As only a sort of They!

Редьярд Киплинг (1865-1936)

МЫ И ОНИ

Известно Отцу, Матери, Мне,
Сестра и Тётка твердят искони:
«“Мы” – говорят о друзьях, родне,
Обо всех остальных говорят – “Они”».
Они – Их укрыли вон те холмы,

Мы – рядом (руку лишь протяни!),
Но странно: хоть Мы – неизменно Мы,
Они о нас говорят – «Они»!

Баранину Мы разрезаем ножом,
Свинину Мы без ножа не едим,
Но в обычае Нашем (для Них – чужом)
Отвратным всё представляется Им.
И пусть средь мартышечьей кутерьмы
Они на деревьях живут в тени,
Хоть Мы – всегда неизменно Мы,
Они о Нас (тьфу!) говорят – «Они»!

Мы зверя пулей бьём в аккурат,
А Их оружие – лук и стрела.
Одеты Мы с головы до пят
А Они гуляют, в чём мать родила.
Байками заняты Наши умы,
И Они – любители болтовни,
Но странно: хоть Мы – неизменно Мы,
Для Них Мы – невежественные «Они»!

У Нас – к приготовленной пище любовь,
У Нас – на дверях засов и замок,
А эти пьют молоко и кровь,
Солома – Их стены и потолок.
Нас лечит Врач от язв и чумы,
А Их – Колдуны. (А Врачи – ни-ни!
Язычники подлые!). Мы – это Мы,
Но для Них Мы – невежественные «Они»!
Известно и Нам, и нашим друзьям,
Мы, добрые люди, твердим искони:
Мы – это Мы и подобные Нам,
Все прочие – из разряда «Они».
Но если ты уйдёшь за холмы
И пробудешь там долгие-долгие дни,
Ты, вспомнив о Нас, не скажешь «Мы»,
Но, вспомнив о Нас, ты скажешь – «Они»!

Rudyard Kipling. *The Stranger*

The Stranger within my gate,
He may be true or kind,
But he does not talk my talk –
I cannot feel his mind.
I see the face and the eyes and the mouth,
But not the soul behind.

The men of my own stock,
They may do ill or well,
But they tell the lies I am wanted to,
They are used to the lies I tell;
And we do not need interpreters
When we go to buy or sell.

The Stranger within my gates,
He may be evil or good,
But I cannot tell what powers control –
What reasons sway his mood;
Nor when the Gods of his far-off land
Shall repossess his blood.

The men of my own stock,
Bitter bad they may be,
But, at least, they hear the things I hear,
And see the things I see;
And whatever I think of them and their likes
They think of the likes of me.

This was my father's belief
And this is also mine:
Let the corn be all one sheaf –
And the grapes be all one vine,
Ere our children's teeth are set on edge
By bitter bread and wine.

Редьярд Киплинг (1865-1936)
ЧУЖАК

Когда мне в ворота стучится Чужак,
Вполне вероятно, что он мне не враг.
Но чуждые звуки его языка
Мешают мне к сердцу принять Чужака.
Быть может, и нету в глазах его лжи,
Но всё ж я за ними не чую души.

Когда со своим я имею дела,
Душа его часто отнюдь не бела.
Но если он лжет, я совсем не смущён:
Я тем же манером хитрю, что и он.
Мы купли-продажи свершаем, ворча,
Но всё ж нам не нужно искать толмача!

Когда мне в ворота стучится Чужак,
Он зол или добр, не пойму я никак.
И много ли в сердце любви у него?
И много ли перца в крови у него?
И Бога, что дед заповедал ему,
Он чтит ли сегодня, никак не пойму.

Когда со своим я имею дела,
Душа его часто исполнена зла.
Но мир, что мы видим под схожим углом,
Меня заставляет мириться со злом,
И то, что мы чувствуем с ним заодно,
Каков бы он ни был, скрепляет звено!

Твердил мне отец – и я верю отцу:
Конец соответствовать должен концу.
Да будет с единой лозы виноград!
Да будут все овощи с родственных гряд!
Живите ж так, дети, на грешной земле,
Покуда есть хлеб и вино на столе!

Rudyard Kipling.
Hadramauti

WHO knows the heart of the Christian? How does he reason?
What are his measures and balances? Which is his season
For laughter, forbearance or bloodshed, and what devils move him
When he arises to smite us? *I* do not love him.

He invites the derision of strangers—he enters all places.
Booted, bareheaded he enters. With shouts and embraces
He asks of us news of the household whom we reckon nameless.
Certainly Allah created him forty-fold shameless!

So it is not in the Desert. One came to me weeping—
The Avenger of Blood on his track—I took him in keeping.
Demanding not whom he had slain, I refreshed him, I fed him
As he were even a brother. But Eblis had bred him.

He was the son of an ape, ill at ease in his clothing.
He talked with his head, hands and feet. I endured him with loathing.
Whatever his spirit conceived his countenance showed it
As a frog shows in a mud-puddle. Yet I abode it!

I fingered my beard and was dumb, in silence confronting him.
His soul was too shallow for silence, e'en with Death hunting him.
I said: “’Tis his weariness speaks,” but, when he had rested,
He chirped in my face like some sparrow, and, presently, jested!

Wherefore slew I that stranger? He brought me dishonour.
I saddled my mare, Bijli, I set him upon her.
I gave him rice and goat’s flesh. He bared me to laughter.
When he was gone from my tent, swift I followed after,
Taking my sword in my hand. The hot wine had filled him.
Under the stars he mocked me—therefore I killed him!

Редьярд Киплинг (1865-1936)
ХАДРАМАУТИ¹

Что в сердце Христианина?
Какие в нём бродят страсти?
Когда он смирит их может?

¹ *Хадрамаути* – уроженец Хадрамауга, исторической области и региона на юге Аравийского полуострова. –
Примечание переводчика.

Когда он у них во власти?
Какой его дьявол мутит?
Каких таких ради истин
Он хочет нас уничтожить?
О, как он мне ненавистен!

Он входит, не разуваясь;
макушкою голой светит;
Не зная, кто в доме старший,
вниманьем не тех приветит;
Ко всем обниматься лезет,
горланя уже с порога.
Вглядишься в его бесстыдство
и видишь – он шут от Бога!

Такой прибежал однажды,
спасаясь от кровной мести.
Моля меня об укрытье,
он выл, не боясь бесчестья.
Не стал я чинить допроса
и, плова достав из чана,
Его накормил, как брата.
Но был он слугой Шайтана.

Воистину сын макаки
в своей одежке тесной,
Болтал он, моё жилище
наполнив лузгой словесной.
И всё, что скрывал он, тут же
всплывало, как жаба к свету,
На подлой его личине.
Но всё же стерпел я это!

Я думал: «Избегнув смерти,
шумит предо мной неверный
Затем, что душой ничтожной
не внял тишине безмерной.
Иль в нём говорит усталость?»
Но вскоре мне стало жутко:
Мой гость отдохнул и что-то
ехидно мне бросил в шутку!

Ему я вручил кобылу
и пожелал успеха.

Но гость, не сказав спасибо,
лишь прыснул, давясь от смеха.
Я видел, я знал, в какую
мой гость поскакал сторонку,
И, дав от меня отъехать,
за ним поскакал вдогонку.
Догнав, обнажил я саблю.
Что было потом — известно:
Меня оскорбив при звёздах,
своё получил он честно!

Rudyard Kipling.
The Feet of the Young Men

NOW the Four-way Lodge is opened, now the Hunting Winds are loose —
Now the Smokes of Spring go up to clear the brain;
Now the Young Men's hearts are troubled for the whisper of the Trues,
Now the Red Gods make their medicine again!
Who hath seen the beaver busied? Who hath watched the black-tail mating?
Who hath lain alone to hear the wild-goose cry?
Who hath worked the chosen water where the ouananiche is waiting,
Or the sea-trout's jumping-crazy for the fly?

He must go — go — go away from here!
On the other side the world he's overdue.
'Send your road is clear before you when the old Spring-fret comes o'er
you,
And the Red Gods call for you!

So for one the wet sail arching through the rainbow round the bow,
And for one the creak of snow-shoes on the crust;
And for one the lakeside lilies where the bull-moose waits the cow,
And for one the mule-train coughing in the dust.
Who hath smelt wood-smoke at twilight? Who hath heard the birch-log burning?
Who is quick to read the noises of the night?
Let him follow with the others, for the Young Men's feet are turning
Too the camps of proved desire and known delight!

Let him go — go, etc.

I

Do you know the blackened timber — do you know that racing stream

With the raw, right-angled log-jam at the end;
And the bar of sun-warmed shingle where a man may bask and dream
 To the click of shod canoe-poles round the bend?
It is there that we are going with our rods and reels and traces,
 To a silent, smoky Indian that we know —
To a couch of new-pulled hemlock, with the starlight on our faces,
 For the Red Gods call us out and we must go!

They must go — go, etc.

II

Do you know the shallow Baltic where the seas are steep and short,
 Where the bluff, lee-boarded fishing-luggers ride?
Do you know the joy of threshing leagues to leeward of your port
 On a coast you've lost the chart of overside?
It is there that I am going, with an extra hand to bale her —
 Just one able 'long-shore loafer that I know.
He can take his chance of drowning, while I sail and sail and sail her,
 For the Red Gods call me out and I must go!

He must go — go, etc.

III

Do you know the pile-built village where the sago-dealers trade —
 Do you know the reek of fish and wet bamboo?
Do you know the steaming stillness of the orchid-scented glade
 When the blazoned, bird-winged butterflies flap through?
It is there that I am going with my camphor, net, and boxes,
 To a gentle, yellow pirate that I know —
To my little wailing lemurs, to my palms and flying-foxes,
 For the Red Gods call me out and I must go!

He must go — go, etc.

IV

Do you know the world's white roof-tree — do you know that windy rift
 Where the baffling mountain-eddies chop and change?
Do you know the long day's patience, belly-down on frozen drift,
 While the head of heads is feeding out of range?
It is there that I am going, where the boulders and the snow lie,
 With a trusty, nimble tracker that I know.

I have sworn an oath, to keep it on the Horns of Ovis Poli,
And the Red Gods call me out and I must go!

He must go — go, etc.

How the Four-way Lodge is opened — now the Smokes of Council rise —
Pleasant smokes, ere yet 'twixt trail and trail they choose —
Now the girths and ropes are tested: now they pack their last supplies:
Now our Young Men go to dance before the Trues!
Who shall meet them at those altars — who shall light them to that shrine?
Velvet-footed, who shall guide them to their goal?
Unto each the voice and vision: unto each his spoor and sign —
Lonely mountain in the Northland, misty sweat-bath 'neath the Line —
And to each a man that knows his naked soul!

White or yellow, black or copper, he is waiting, as a lover,
Smoke of funnel, dust of hooves, or beat of train —
Where the high grass hides the horseman or the glaring flats discover —
Where the steamer hails the landing, or the surf-boat brings the rover —
Where the rails run out in sand-rift... Quick! ah, heave the camp-kit over,
For the Red Gods make their medicine again!

*And we go — go — go away from here!
On the other side the world we're overdue!
'Send the road is clear before you when the old Spring-fret comes o'er you,
And the Red Gods call for you!*

**Редьярд Киплинг
Поступь Новых Поколений (1897)**

Вот – Парильню отворили, вот – Ветра Охоты дуют,
Вот – Дымы Весны курятся; мозг прояснен – благодать!
Вот – седые Духи шепчут, Молодых сердца волнуют,
Вот – свои готовят зелья Боги Красные опять.
Кто бобра в работе видел? Игры брачные олени?
Кто в безлюдном слышал крае, как трубит гусиный клин?
Кто в тиши ловил лосося? Кто увидел в удивленье,
Как сверкает сельдь на солнце, вылетая из пучин?

*Пусть прочь – прочь – прочь спешит отсюда!
Пусть забудет то, что было, – важно то, что впереди.
Путь обдуман и назначен; ты, как встарь, Весной охвачен;
Боги Красные зывают: «Приходи!»*

Будет – парус, влажной аркой к яркой радуге идущий,
 Будут – шубы, снегоступы, будет – мерный лёгкий скрип.
Будут – лилии, озёра; рядом – лось, подругу ждущий,
 Будут – пыльные дороги, будут – мулов кашель, хрип.
Кто костров горящих запах чуял в сумеречном свете?
 Кто читает ночь по звукам? Встаньте, в путь зовёт Весна!
В лагеря великой страсти входят весело, как дети:
 Поступь Новых поколений здесь отчётливо слышна.

Прочь – прочь – прочь спешим отсюда!.. и т. д.

I

Ты стремительные реки видел в пору лесосплава?
 Если видел, помнишь брёвна, почерневшие в воде?
Лечь в каноэ, и погреться, и нагрезиться на славу,
 И забыться, и не помнить, кто, откуда ты и где...
Мы – туда идём; с собою – карта, удочки и сети.
 К молчаливому индейцу мы идём в знакомый дом.
Леже – из болиголова; наши лица – в звёздном свете;
 Боги Красные зывают: «Приходи!» – и мы идём.

Прочь – прочь – прочь спешим отсюда!.. и т. д.

II

Помнишь море, помнишь ветер, волны Балтики крутые,
 Ловлю рыбы, славный люггер с парой швёрцев по бортам?
Помнишь редкостное счастье, помнишь мили золотые,
 Где, казалось, косяками шла добыча только к нам?
Я – туда иду; с собою взял я крепкого детину.
 Он добычу сортирует здесь же, прямо на ходу.
Мы промокли, но в азарте здесь ни он, ни я не стыну.
 Боги Красные зывают: «Приходи!» – и я иду.

Прочь – прочь – прочь спешим отсюда!.. и т. д.

III

Помнишь, друг, село на сваях, где всю торговлю саго?
 Помнишь резкий запах рыбы и бамбука под дождём?
Помнишь запах орхидеи на поляне? Вот, где благо!
 Помнишь бабочек прекрасных? После них мы чуда ждём!

Я – туда иду; со мною – камфара, сачки, коробки.
К желтокожему пирату по дороге забреду.
Я иду к моим лемурам по моей знакомой тропке.
Боги Красные зывают: «Приходи!» – и я иду.

Прочь – прочь – прочь спешим отсюда!.. и т. д.

IV

Помнишь пик, вершину мира? Помнишь грохот камнепада?
Помнишь край, куда не ходят одиночки-чужаки?
Помнишь долгую засаду? День прождёшь, и вот – отрада:
Попастись, покинув стадо, выступают вожаки.
Я – туда иду; надёжный провожатый мне достался.
Мы ступаем осторожно по сугробам и по льду.
Хороши рога архара, и добыть я их поклялся.
Боги Красные зывают: «Приходи!» – и я иду.

Прочь – прочь – прочь спешим отсюда!.. и т. д.

Вот – Парильню отворили, вознеслись Дымы Совета
Меж тропую и тропую, что назначили они.
Вот – проверили подпруги, все мешки и все пакеты.
Перед Духами танцуют Молодые в эти дни.
Кто их встретит у престолов? Кто во храме им посветит?
Сапоги надев из плиса, кто их к цели поведёт?
Кто к вершине одинокой путь на Севере наметит?
У таинственной Парильни – кто на Юге их приветит?
Кто душою обнажённой свой почувствует народ?

И сегодня пыль дороги, стук вагона ожидают
Пилигримы всех народов, как земную благодать.
Там, где травы с головою даже всадника скрывают,
Тем, где к шумному причалу пароходы прибывают...
Словом, пусть рюкзак походный нынче каждый надевает,
Ибо там готовят зелья Боги Красные опять!

Прочь – прочь – прочь спешим отсюда!

*Позабудем то, что было, – важно то, что впереди.
Путь обдуман и назначен; ты, как встарь, Весной охвачен;
Боги Красные зывают: «Приходи!»*

James Macaulay (1754-1817).
ON THE EXPULSION
OF THE SCOTS LANGUAGE

I.

Gae wa', gae wa', ye antique wight,
An' ne'er be seen by day or night;
Out o'er the muntains tak your flight, –
 Be't west or north,
But never mair come in o' sight
 O' bonny *Forth*.

II.

You dinna suit the present age.
Whan pure refinement is the rage,
An' ilka birky maun engage
 In some new ferlie, –
No like your antiquated sage,
 In times mair early.

III.

The modes, the fashions, an' the laws,
Hae seen in you a heap o' flaws;
An' folk, wi' ony feck o' braws,
 That wont to prize you, –
I winna say I ken the cause,
 But they despise you.

IV.

Some wad-be bardies, now an' then,
Will try to flourish wi' their pen,
An' mak an unco clumsy fen'
 To paint your beauty;
But a' wha reads may easy ken
 Their aim's but fouty.

V.

Na, na; fin' *Habby Simpfon*² sung,
Thy Muse her harp has seldom strung;
For ane may as weel on a rung
 Ride o'er to *Five*,
As finish ought as he begun,
 An' sang thro' life.

² Late piper of Kilbarchan.

VI.

Now *Fergusson* contends the bays
In vain, wi' *Ramsay*'s hame-spun lays;
They're gotten baith their skair o' praise,
An' now they're gane
Whar ilka chieldy's words an' ways
Maun stan' their lane.

VII.

They had their day; – an' sae hae you,
An' ('tween us twa) they've no been few,
For fernyear after fernyear grew
Your hydra head, –
But southran lingo, now, I trow,
Maun tak the lead.

VIII.

We a' maun cour to JONNY BULL,
Sin' now our ilka law's his will;
For he can hand as weel as pull,
Do what we like,
An, wha wad risk a broken scull
Wi' fic a tyke?

IX.

You needna wonder you're address'd
In rhimes sae mony now detest;
It's just because you ken them best,
An' naething ither,
For fair I'm griev'd, I maun confess't,
To drive you thither.

X.

I own, whan ane stays in a place,
An' dinna kith nor kin disgrace,
It's hard they dare na' shaw their face
But now an' then'
Like some far-aff outlandish race,
That few folk ken:

XI.

For naething can be to your charge
Sae laid, as may your good name splarge;
Tho' drest in superfine, or serge,

You graced the causey:
Frae poortith you may yet emerge,
An' look sou gawsey?

XII.

I'm sure, I wish it may be sae,
An' that you stay na lang away;
For mony a canty, happy day,
Us twa hae seen,
Whan minding naething but our play
Frae morn till e'en:

XIII.

An' gin you ever shou'd come back,
An' a' your former honours tak;
Whan that day comes, I's no be slack –
To use you brawly,
For I'm your friend (tho' thus I crack),
While

JAMES MACAULEY.

Джеймс Макóли (1754-1817) ³.

СТИХИ

ОБ ИЗГНАНИИ ШОТЛАНДСКОГО ЯЗЫКА

1.
Чужим тебе родной предел,
Сегодня стал. – «Покуда цел,
Уйди, – кричат, – осточертел
Ты всем до смерти!»
Ты оказался не у дел
На миллом *Ферте*.

2.
Язык без запаха и цвета
Тебя сживает здесь со света.

³ Джеймс Макóли (1754-1817). О нём доподлинно известно лишь то, что он был печатником из Эдинбурга. В 1788 г. выпустил книгу стихотворений *Poems on Various Subjects, in Scots and English. By James Macaulay. Edinburgh: Printed for the Author; and sold by J. Duncan, Glasgow; J. Elder, Horse Wynd, T. and J. Ruddiman, South Bridge, and by the Author, Printing-office, Castle-hill, Edinburgh. M,DCC,LXXXVIII. – VIII, 232 p.*, свидетельствующую о его незаурядном таланте. Был другом великого шотландского поэта Роберта Бернса (1759-1796).

Ты был когда-то для поэта
Ярчайшей радостью,
Ты стал сегодня для эстета
Дичайшей гадостью.

3.
В парламенте и на дому
Звучал ты прежде. Не пойму,
Откуда вдруг и почему
Сии потери?
Тебе сегодня лишь во тьму
Открыты двери!

4.
Пытались бездари и дурни
Восполнить сей пробел культурный.
Но плод активности их бурной –
Такая лажа,
Что хаять бред литературный
Нет смысла даже!

5.
Но все ли бездари? О нет!
Вот *Габби Симсон* был поэт.
Он пел на *Файфе* много лет.
Когда ж, родимый,
Ушёл, – оставил в жизни след
Неизгладимый.

6.
И *Рэмси* с *Фергюссоном*,⁴ – оба
Поэты самой высшей пробы, –
Стяжали честь и славу, чтобы
Уйти до времени,
Когда б могла настичь их злоба
Людского племени!

7.
Они ушли, – а ты остался.

⁴ *Аллан Рэмси* (1686-1758) – выдающийся шотландский поэт, собиратель народных песен и баллад, автор сборника «Благородный пастух». Оказал огромное влияние на творчество Роберта Бернса и Вальтера Скотта.

Роберт Фергюссон (1750-1774) – шотландский поэт, которого Роберт Бернс почитал как своего великого предшественника.

Ты повсеместно развивался.
Но время шло, – ты перебрался
В разряд ненужного,
Напору мощному поддался
Соседа южного.

8.

Язык Джон Булля здесь в законе,⁵
А наш – таится в обороне,
И всем, кто, вопрекор короне,
Здесь воду мутит,
Башку его, что той вороне,
Джон Булль открутит!

9.

И всё же я писал – и буду –
Стихи, что презирают всюду.
Ты для меня приравнен к чуду,
И мне, друг, больно,
Что подставляю словоблуду
Тебя невольню.

10.

Уж коль явиться на порог
Тому, над кем глумится рок,
То надо сразу в уголок,
Уйти в тишайший,
Не порождая лишних склок
В родне ближайшей.

11.

Ты всем хорош и всем пригож,
Но здесь умами правит ложь.
И зрелый люд, и молодёжь,
Прозвав «деревней»,
Изгнали отовсюду сплошь
Язык свой древний.

12.

Но от зарницы до зарницы
Ещё мы будем веселиться:
Есть и у лжи свои границы,
Свои пределы,

⁵ Язык Джон Булля здесь в законе... – Джон Булль – прозвище англичанина.

И на тебе наговориться
Смогу я смело.

13.
Войдёшь ты снова в обиход
Простолюдинов и господ,
И буду петь из года в год
Тебя, доколе
Господь меня не призовет,
Я,
ДЖЕЙМС МАКО́ЛИ!

СТУДЕНЧЕСКИЕ ЭССЕ

О.В. Алейник

ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

ОБРАЗ ЭТНИЧЕСКОГО «ДРУГОГО» В РОМАНЕ АМЕЛИ НОТОМБ «СТРАХ И ТРЕПЕТ»

В эпоху глобализации и плюрализма взглядов проблема «другого» превратилась в одну из главных тем творчества писателей-постмодернистов. Выделяют три основных типа «другого» в культуре – этнический, гендерно обусловленный и субкультурный. Этнический тип «другого» наиболее популярен в литературе эпохи постмодерна. Мотив столкновения различных культур, менталитетов отразился в творчестве многих писателей, в числе которых З. Смит, Х. Курейши, Э. Тан и А. Нотомб. Последней удалось создать запоминающийся образ этнического «другого» в романе «Страх и трепет».

«Страх и трепет» – автобиографичный роман, что, несомненно, сыграло значимую роль в раскрытии образа главной героини, Амели. Закончив университет, А. Нотомб проработала год в одной из крупных японских компаний, и именно воспоминания об этом времени послужили фабулой для будущего бестселлера. Примечателен тот факт, что писательница родилась в Японии, но прожила в этой стране недолго, после чего переехала в Бельгию. В этом контексте интересно проследить смену взглядов героини «Страх и трепета» на восточную культуру. Взгляд «изнутри» японской культуры подкреплён детскими воспоминаниями героини, он расфокусирован и во многом идеализирован, что свойственно детскому мировосприятию: «Конечно, мои амбиции не простирались до того, чтобы сделаться великим полководцем международной торговли, но я всегда хотела жить в стране, перед которой преклонялась со времён первых идиллических воспоминаний, которые хранила с раннего детства» [1]. Повзрослевшая рассказчица приобретает западный тип мышления и анализирует культуру глазами европейки, но при этом также проводит параллели с предыдущим жизненным опытом, создавая целостную картину социальной и культурной ситуации современной для неё Японии.

Главная героиня романа, Амели, предстаёт носителем категории этнического «другого». Образ реализован в контексте мира японского бизнеса. Здесь амбициозная бельгийка противопоставляется принципиальной Фубуки Мори, знакомство с которой в первую очередь переворачивает представление Амели о Японии.

Амели восхищается японской культурой и пытается сменить статус этнического «другого» на этнически «своего». Во многом показательными является её диалог во время знакомства с непосредственной начальницей Фубуки Мори: «Она была ребёнком зимы. Я вдруг представила эту снежную

бурю над величественным городом Нара и его бесчисленными колоколами – не было ли совершенно естественным то, что эта восхитительная девушка родилась в день, когда красота неба обрушилась на красоту земли? Она рассказала мне о своём детстве в Кансае. Я говорила ей о своём, оно началось в той же провинции, недалеко от Нары, в деревне Сюкугава, около горы Кабуто, – при воспоминании об этих мифологических местах слёзы выступили у меня на глазах» [1]. Однако несмотря на все старания Амели, коллектив воспринимает её как инородное существо. Причём сама героиня не позиционирует себя как другую, а стремится приобщиться к социокультурным условиям Японии. Тем не менее, для японского общества девушка, прожившая большую часть своей сознательной жизни в Европе, будет этнической «другой» несмотря на её прошлое. Ведь в становлении личности значимую роль играет не только его этническое происхождение, но и та культурная среда, в которой он воспитывался. В случае с Амели – это европейская культура. Известно, что в современной массовой культуре образ европейца едва ли не обожествляется и всячески эксплуатируется. Так, вице-президент компании, господин Сайто, заставляет Амели «забыть» японский язык, дабы не портить имидж компании: « – Вы поставили в глубочайше неловкое положение делегацию дружественной фирмы! Вы подавали кофе, выражаясь так, будто вы владеете японским в совершенстве! <...> Как наши партнёры могли чувствовать себя непринуждённо в присутствии белой, которая понимает их язык? С этого момента вы больше не говорите по-японски. <...>/ – Это невозможно. Никто не смог бы подчиниться подобному приказу./– Подчиниться всегда можно. Это то, что западные умы должны были бы понять. <...>/ – Вероятно, японский мозг и может заставить себя забыть какой-то язык. Западный мозг на такое не способен» [1]. Этот отрывок указывает на один из распространённых стереотипов о «культе западного» в азиатских странах. При этом в приведённом отрывке наблюдается не столько восхищение западным человеком, сколько в некоторой степени неприятие европейца и европейской культуры японцем. Здесь также наблюдаем разрушение идеализированного образа европейского человека. Бельгийка лишена привилегированности и становится очередным офисным планктоном, вынужденным играть по правилам мира бизнеса в Японии.

Стоит также отметить следующее. – Хотя гендерный аспект «другого» не так ярко выражен в романе, как этнический, поскольку и протагонист (Амели), и антагонист (Фубуки Мори) – женщины, но в тексте всё же прослеживается определённое воздействие гендерных стереотипов на отношение к героям. Так, в одном из эпизодов, Амели говорит о жизни японок не без доли горькой иронии: «Если и есть за что восхищаться японкой, а не восхищаться ею невозможно, то за то, что она до сих пор не покончила с собой. С самого раннего детства на её мозг по капле накладывается гипс: «Если к двадцати пяти годам ты не вышла замуж, стыдись», «если ты смеёшься, никто не назовёт тебя изысканной», «если твоё

лицо выражает какое-либо чувство, ты вульгарна», «если на твоём теле есть хоть один волосок, ты непристойна», «если молодой человек целует тебя в щёку на людях, ты шлюха», «если ты ешь с удовольствием, ты свинья», «если любишь поспать, ты корова» и т.д. Эти наставления могли бы показаться смешными, если бы они не владели умами» [1]. Здесь показательно сострадание эмансипированной западной женщины к японкам. В странах Европы проблема равноправия полов во всех сферах жизни, в том числе и в плане карьеры (к примеру, равная оплата труда вне зависимости от половой принадлежности на одной и той же вакансии) на рубеже XX-XXI века уже активно решалась, в отличие от Японии. Соответственно, описывая этот момент с точки зрения этнического и гендерного «другого», автор акцентирует внимание на животрепещущих социальных проблемах.

Помимо Амели, в романе фигурирует ещё один представитель этнического «другого» – голландец Пит Крамар, по совместительству – предмет симпатии Фубуки Мори. Особенным в её глазах этого молодого человека делает в первую очередь этническое происхождение. Стоит заметить, что, даже принимая советы от Амели из области флирта, Фубуки руководствуется этническими привилегиями: «Наверное, она думала так: “Она белая, а, значит, знает обычаи белых. Один раз можно ей довериться, но только так, чтобы она догадалась”» [1].

Говоря об иронии А. Нотомб, нельзя обойти стороной и религиозный аспект в романе. Когда Амели сравнивает себя с Богом, она делает акцент на том, что «когда была маленькой, хотела стать Богом. Богом христиан с большой буквы “Б”» [1]. Далее она говорит о том, что смирилась с ролью мученика и сравнивает эту роль с работой в компании Юмимото. Такое дистанцирование от коллектива также делает героиню этнической «другой», но уже с точки зрения её собственного самоопределения. Она – то наблюдатель, то жертва. Это позволяет ей составить полноценное представление о японском социуме. При этом ассоциация героини с Богом, по моему мнению, не случайна. Она опять-таки подчёркивает её статус этнического «другого» в контексте японской культуры.

Примечательно также влияние философии экзистенциализма на создание образа этнического «другого». Эпизод, когда Амели играла в «бросок в пустоту», мысленно падая в объятия японского города, – это своеобразная реализация категории вброшенности, но переиначенная в постмодернистской манере: делая бросок в новую жизнь, Амели всё равно остаётся этническим «другим», что бы она ни предпринимала. Героиня оказывается вброшенной из другой среды обитания в японское общество. При этом она изучает сущность города и общества, в который оказывается «вброшенной»: «Я прижимала нос к стеклу и мысленно летела вниз. Город был так далеко! И пока не разобьёшься о землю, можно увидеть столько всего интересного» [1]. В этом эпизоде чувствуется отторжение героини, – несмотря на то, что девушка находилась внутри города, он всё равно ощущался ей далёким, а смертельное приземление («пока не разобьёшься»

[1]) символизирует обречённость любых попыток этнического «другого» влиться в японское общество.

Интересны также кинематографические параллели в тексте, отражающие концепцию этнического «другого». Так, Амели упоминает просмотренный фильм «Фурио». В одной из финальных сцен японец выносит англичанину смертный приговор, и в этом героиня видит метафору её отношений с Фубуки Мори: «...между вами и мной та же разница, что и между Рюити Сакамото и Дэвидом Боуи. Восток и Запад. За внешним конфликтом то же взаимное любопытство, то же недопонимание, скрывающее искреннее желание найти общий язык» [1]. Такая параллель подчёркивает мотив этнического «другого» в романе и мнение автора касательно отношений восточной и западной культуры.

Упомянутое выше «желание найти общий язык» всё-таки проявляется в финале романа, когда Амели была принята японским обществом – поздравительно письмо из Токио, которое получает героиня, было написано на японском языке. Но ещё раньше по тексту заметно, что за год работы в Юмимото Амели прошла «культурную инициацию»: «Никогда ещё я настолько не чувствовала себя японкой, как тогда, когда пришла объявить о своей отставке президенту» [1].

Таким образом, в романе «Страх и трепет» изображена героиня, являющаяся носителем категории этнического «другого». Это проявляется во взгляде на культуру с точки зрения человека, рождённого в Японии, который большую часть своей сознательной жизни прожил в Европе, а потому исповедует западные ценности. Создавая художественную реальность на основе жизненного опыта, А. Нотомб показывает, чем различны и чем схожи восточный и западный менталитет. Образ «этнического другого» представлен как искусственно созданный продукт массовой культуры в контексте восточного мировоззрения. Однако в финале грань между «своим» и «другим» стирается, что доказывает бессмысленность этнических стереотипов и показывает, что между восточным и западным миром больше общего, чем различного.

ЛИТЕРАТУРА

1. Нотомб А. Страх и трепет. – М.: Иностранка, 2007. – 160 с.

К.Ю. Емельянова

ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

ОБРАЗ «ДРУГОГО» В РОМАНЕ Ф. БЕГБЕДЕРА «ИДЕАЛЬ»

*Роман «Идеаль» – яркая картина
нашего охваченного безумием мира.
Из газеты «Le Soir»*

Российская действительность в разное время привлекала зарубежных писателей, путешественников, политиков, социологов, философов. «Наиболее известными стали произведения о России таких авторов, как С. Герберштейн («Записки о Московии», 1517), А. Кампенезе («Письмо к Папе Клименту VII о делах Московии», 1528), Г. Штаден («Страна и правление московитов», 1576), Ш. Массон («Секретные записки о России времен царствования Екатерины II и Павла I»), баронесса Ж. де Сталь («Записки о России», 1812) и др.» [2, с. 52].

Роман французского писателя Фредерика Бегбедера «Идеаль» также следует отнести к произведениям данной тематики. Только перед нами уже посткоммунистическая Россия XXI века. Повествование ведётся от лица французского модельного скаута Октава Паранго, знакомящего читателей со «страной, которая равняется тридцати Франциям». Однако интерес вызывает не столько та действительность, в которой живёт русский человек, сколько складывающееся отношение француза к России, отсутствие ожидаемой «чуждости» и «нового взгляда».

В романе мы видим не абстрактную Россию, которая ассоциируется у иностранцев с медведями, матрёшками, балалайками и спиртными напитками, а реальную страну с многовековой историей, богатой культурой, сложной политической и экономической ситуацией, социальной нестабильностью, расслоённостью общества и проблемами мирового значения. Но создаваемый образ России часто утрачивает своё значение и оттеняется своеобразным стилем писателя, его «скандальной» направленностью в изображении героев, фактов, событий. Читатель словно разрывается между «высоким» и «низким». И часто именно «низкое» берет верх.

Мы видим, что герой прекрасно знает русскую культуру, и это даёт ему возможность понять современную Россию, ведь на протяжении всего романа он неоднократно проводит различные параллели между прошлым, настоящим и даже будущим. Благодаря такой «осведомлённости» француз становится «своеобразным русским». Такое сравнение, конечно, не совсем точное и достаточно расплывчатое, но отстранённость Октава Паранго от Франции и близость его к России не может не бросаться в глаза.

Мы ожидаем от романа какого-то особенного изображения России, резкого противопоставления культур, но сталкиваемся с шокирующими и известными (конечно, не всеми) нам фактами, видим не отличия жизни Европы и России, а общие тенденции в развитии и трагические последствия «скрытых» проблем: «Россия – страна безнаказанных преступлений и сознательной амнезии» [1, с. 88]; «Россия после 1991-го года – это Германия в 1945-м, Испания после Франко, Италия после Муссолини, Франция после Петена и я после Франции» [1, с. 92]; «В роскошных московских апартаментах олигархия пришла на смену номенклатуре – пусть кто-нибудь попробует объяснить мне, в чём разница между ними, лично я не вижу смысла в ваших революциях, которые никогда ничего не меняют» [1, с. 108].

Октав Паранго рассуждает о политике, религии, литературе, обществе. При этом он эпатирует каждым своим высказыванием. Во время таких «излияний» мы наталкиваемся на различные аллюзии, позволяющие нам судить о знании героем русской литературы. Так, например, чувствуется связь между Октавом Паранго и Евгением Базаровым И.С. Тургенева. Мы ощущаем нигилистические веяния в речи француза: «Вряд ли я заслужу прощение вашего Господа, зато мой рассказ поможет мне не меньше психоанализа, а обойдётся наверняка дешевле» [1, с. 26]; «Красота – это спорт, где очень легко оказаться вне игры» [1, с. 43]; «Уверяю вас, у моих знакомых атеистов та же задача, что и у ваших верующих, недавно получивших свободу: что угодно, только бы не думать» [1, с. 111]; «Я ни верующий, ни атеист. Я выжидаю между небом и землёй, пока прольётся дождь из девушек» [1, с. 154].

Однако есть и существенные различия между героями: если Евгений Базаров уверен в себе и своих способностях, то Октав Паранго прекрасно понимает свою слабость и развращённость. Это трансформация образа Базарова, изменившегося в результате мировых потрясений, которые изображены в романе «Идеаль» без каких-либо «прикрытий». Но не только это объединяет французский и русский романы. В «Идеале» так же, как и в произведении Тургенева «Отцы и дети», жизнь героя изменяется под влиянием любви, и циничный герой открывает в себе «романтика»: «Я не знал уже, на что смотреть – на Лену или Петербург? Одно другого стоило. Как правило, она затмевала собой город» [1, с. 217]; «Лена – моё наказание; я влюбился, словно приговор выслушал. Любовь всегда начинается со страха. И мне тут же захотелось избавиться от него» [1, с. 236].

В «Идеале» мы также находим связь с романом В.В. Набокова «Лолита». Эта связь более заметна, чем предыдущая. Она разворачивается на протяжении всего романа. Здесь нужно обратить внимание не только на отношения Октава Паранга с Леной Дойчевой, но и на девочек 13-14-ти лет, входящих в модельный мир.

Роман наполнен всевозможными литературными и историческими аллюзиями: герой вспоминает отдельные эпизоды из произведений А.С. Пушкина, Ф.М. Достоевского, М.А. Булгакова; говорит о деятельности

таких личностей, как В.И. Ленин, И.В. Сталин, М.С. Горбачёв, В.В. Путин. Города же (Москва, Санкт-Петербург, Нижний Новгород) изображены в мельчайших подробностях – названия улиц, достопримечательности, заведения, фирмы.

Все детали, которые прорисовывает автор, создают впечатление, будто главный герой живёт в России большую часть своей жизни. Важно отметить, что он не просто перечисляет факты и события, а анализирует их, пытается понять заложенный в них смысл. При этом Октаву Паранго намного ближе Россия, чем его Родина: «А вот с тех пор, как я живу здесь, у меня создаётся впечатление, что я его [имеется в виду «место под солнцем». – К.Е.] нашёл. Что-то тут не чисто – в Москве я никогда не депрессирую» [1, с. 121].

Француз погружается в мир, подобный Франции, где процветает капитализм. В этом мире он чувствует себя легко и свободно, только это лишь иллюзия, к которой он приходит, чтобы не признаваться себе в том, что он одинок. Таким образом, перед нами, скорее, не образ «другого» или «иного», а что-то наподобие «знакомого незнакомца», только здесь в роли «знакомого незнакомца» будет выступать не Октав Паранго, а Россия, а французского скаута можно обозначить как «свой чужак». Своеобразие этого образа заключается в том, что иностранец не чувствует себя «чужим» или «другим» в России. Истоком всех душевных мук героя является не ощущение себя лишним в этой стране, не тоска по Франции, а те события, которые были до поездки в Россию и которые уже произошли в России, то есть в основе романа заложен не национальный конфликт, а психологический и отчасти социальный.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бегбедер Ф. Идеаль : Роман / Пер. с франц. М. Зониной. – М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2013. – 352 с.
2. Шаповалов В.Ф. Восприятие России на Западе: мифы и реальность / В.Ф. Шаповалов // Общественные науки и современность. – 2000. – № 1. – С. 51–67.

С.А. Костюк

ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

РОЛЬ РЕКЛАМНЫХ ВСТАВОК В РОМАНЕ ФРЕДЕРИКА БЕГБЕДЕРА «99 ФРАНКОВ»

Реклама является неотъемлемой составляющей общественной и частной жизни современного человека. Она преследует нас на каждом шагу, ждёт за каждым поворотом, внушая острую необходимость приобретения того или иного товара. Реклама всемогуща. Она способна свергнуть власть, заставить две трети мира готовиться к концу света или просто ввести в моду

игрушку из подшипника и пластикового корпуса. Но может ли реклама организовывать художественное пространство литературного произведения? Может. Роман Фредерика Бегбедера «99 франков» нам это доказывает.

Рассматриваемое произведение выстроено таким образом, что ход повествования постоянно прерывается рекламными паузами, иногда, казалось бы, никак не связанными с фабулой романа, но всё равно делящими его на структурные части. При подробном рассмотрении становится ясно, что эти вставки играют роль вектора, задающего направление для дальнейшего развития сюжета.

Рассмотрим первую рекламную паузу. Она возникает перед читателем в тот момент, когда Октав разрисовывает офис рекламной компании своей кровью, но всё равно терпит неудачу в попытках добиться своего увольнения от начальства. Эта часть романа (а с неё и начинается повествование) подана в сильном эмоциональном напряжении, которое сходит на нет как раз после рекламы. Резкие стилевые перепады создают у читателя ощущение «вырванности» из повествования:

Фабула: «Невозможно было спастись от включенных приемников и телевизоров; крикливые рекламные слоганы грозили врезаться даже в ваши частные телефонные разговоры. Это изобретение принадлежало компании “Voicugues Telecom”: бесплатная связь в обмен на рекламные паузы через каждые 100 секунд. Вы только представьте: раздается звонок, и полицейский сообщает вам о гибели вашего ребенка под колесами автомобиля; вы рыдаете, а на другом конце провода веселый голосок распевает: «С “ПЕРЕКРЕСТКОМ”, С “ПЕРЕКРЕСТКОМ” БУДЕТ СЧАСТЬЕ ВСЕМ ПОДРОСТКАМ!”...».

Реклама: «СЦЕНА ПРОИСХОДИТ НА ЯМАЙКЕ.

ТРОЕ РАСТАМАНОВ ЛЕЖАТ ПОД КОКОСОВОЙ ПАЛЬМОЙ, ИХ ЛИЦА СКРЫТЫ ПОД ДРЕДАМИ. ОНИ ЯВНО ОБКУРИЛИСЬ ТРАВКОЙ И ТЕПЕРЬ ВЫРУБИЛИСЬ ВЧИСТУЮ...».

Описанный автором ролик рекламирует чудодейственный десертный шоколадный крем «Данет», который поднимает на ноги вырубленных «вчистую» растаманов, которые, следуя логике рекламы, не могли очнуться при других обстоятельствах. По окончании рекламной паузы развитие фабулы романа продолжается, и вторая часть произведения начинается с повествования (и параллельного размышления) Октава о своих способах снятия стресса – кокаине и проститутках.

Исходя из сказанного выше, можно сделать вывод, что в романе есть смысловая связь между рекламной паузой и дальнейшим развитием сюжета произведения. Она построена на теме отдыха, своего рода эскапизме, но и это ещё не всё. События следующей, второй части, начинают разворачиваться в пользу главного героя, мы наблюдаем, как автор «поднимает» своего героя, вытягивает из уныния и вбрасывает в рабочую обстановку. Из этого мы можем сделать вывод, что рассматриваемая реклама намекает читателю на

дальнейший ход сюжета и его эмоциональную направленность. Чтобы не быть голословными, рассмотрим ещё несколько примеров.

Рекламная пауза между второй и третьей частью обрывает повествование на моменте, когда Октав теряет сознание от передозировки кокаином. Это очень символично, так как большинство телеканалов, транслирующих драматические кинокартины, прерывают показ фильма на подобном интригующем моменте и тем самым вынуждают зрителя просматривать рекламу в ожидании продолжения.

До этого главный герой почти не работает и демонстративно губит себя, в очередной раз пытаясь вынудить руководство уволить его:

«Каждое утро ты просыпаешься с застывшими меловыми комками в онемевших ноздрях. Ты приходишь на работу в 5.35 дня. А когда Марк Марронье делает тебе замечание, ты огрызаешься:

– Я объявляю забастовку до тех пор, пока ты меня не вышвырнешь».

Реклама же повествует о мужчине в стиральной машине, в барабан к которому женщина докидывает свои трусики:

«ВНЕЗАПНО МАШИНА ОСТАНАВЛИВАЕТСЯ. ЧЕЛОВЕК ВИДИТ ИЗНУТРИ, КАК В ПРАЧЕЧНУЮ ВХОДИТ МОЛОДАЯ ЖЕНЩИНА ВЕСЬМА СОБЛАЗНИТЕЛЬНОЙ НАРУЖНОСТИ, В МИНИ-ЮБОЧКЕ. <...> ЖЕНЩИНА ЗАМЕЧАЕТ СТОЯЩУЮ НА ПОЛУ КОРОБКУ “АРИЭЛЯ”, СНОВА УЛЫБАЕТСЯ, ПРИПОДНИМАЕТ ЮБОЧКУ, СНИМАЕТ ТРУСИКИ И БРОСАЕТ ИХ В БАРАБАН, К МОЛОДОМУ ЧЕЛОВЕКУ...».

Барабан захлопывается, человек захлёбывается в мыльной воде и умирает.

Основным же событием третьей части становится лечение Октава и полёт в Сенегал на мотивационные семинары для сотрудников рекламного агентства. Всё это время Октав находится в «завязке», он «чист», что коррелирует с сюжетом рекламного ролика.

Также, в пятой главе рассматриваемого эпизода главный герой вспоминает свою настоящую и утерянную любовь – Софи, ведёт односторонний диалог с её образом, рассуждает об интимных чувствах в целом. Это ещё более подчёркивает соотносённость рекламы и последующего нарратива: девушка в рекламе не заходит в стиральную машину к мужчине, а лишь дарит некий момент близости (трусики), а затем губит его. По сути, это отражение душевного состояния главного героя, его собственный кризис, карикатурно изображённый в рекламе.

В конце третьей части очередная рекламная пауза демонстрирует пародийное сакрализованное изображение драгдилера и двенадцати «учеников» – наркоманов, получающих в дар от него кокаин:

«...НА ЕГО [дилера¹] ЛАДОНИ ЛЕЖАТ ДВЕНАДЦАТЬ ИДЕАЛЬНО РОВНЫХ “ДОРОЖЕК” КОКАИНА. <...> ДВЕНАДЦАТЬ УЧЕНИКОВ ПАДАЮТ НА КОЛЕНИ ПРЯМО В МУСОР, С КРИКАМИ:

– АЛЛИЛУЙЯ! ОН УМНОЖИЛ “ДОРОЖКИ”!

¹ Дилера (дополнение наше. – С.К.).

PACKSHOT: КУЧКА БЕЛОГО ПОРОШКА В ФОРМЕ КРЕСТА С ВОТКНУТЫМИ В НЕЕ СОЛОМИНКАМИ.

ФИНАЛЬНЫЙ СЛОГАН (ГОЛОС ЗА КАДРОМ): “КОКАИН: ПОПРОБОВАТЬ ЕДИНОЖДЫ – ЗНАЧИТ ПОПРОБОВАТЬ МНОГАЖДЫ!”».

Здесь автор подчёркивает невозможность избавления от наркотической зависимости главного героя, временность его «завязки» и то, какое место в жизни Октава занимают всяческие опьяняющие вещества.

В четвёртой части события разворачиваются на съёмочной площадке и в городе (Майями, США). Рассматриваемый эпизод наполнен упоминаниями алкоголя, а герои постоянно находятся в состоянии опьянения, и это служит одной из причин преступления, являющегося переломным моментом повествования.

Убийство невинного, но живущего в достатке человека из-за зависти отсылает нас к библейскому сюжету о Каине и Авеле. Далее мы увидим, как он реализуется в этом тексте.

В тексте обнаруживается параллель между опьянением наркотическим, о котором говорится в рекламе, и опьянением алкогольным в последующей части, а также присутствуют отсылки к Библии, коррелирующие друг с другом.

Рассмотрим рекламную паузу между четвёртой и пятой частями. В ней повествуется о некоем показе мод, в процессе которого модели снимают с себя кожу и показываются в истинном облике – облике «роботов-копилок». В зрительном зале в это время происходят всяческие вульгарные и пугающие сцены:

«БУРНАЯ ОВАЦИЯ ПУБЛИКИ. ЗРИТЕЛИ РЫЧАТ ОТ ВОСТОРГА. АТМОСФЕРА НАКАЛЕНА ДО ПРЕДЕЛА. МУЗЫКА УСКОРЯЕТСЯ... В ЗАЛЕ ПРОИСХОДИТ НЕСКОЛЬКО ИНСУЛЬТОВ, ДЮЖИНА ИНФАРКТОВ И МНОЖЕСТВО ГРУППОВЫХ ИЗНАСИЛОВАНИЙ В ЗАДНИХ РЯДАХ. <...>

...ВОЗНИКАЕТ СЛОГАН: “ОРГАЗМ В ЛЮБОЕ ВРЕМЯ СУТОК – ОТ НАШИХ СЛАВНЫХ ПРОСТИТУТОК”. И СЛЕДОМ: “ЭТО БЫЛО ПОСЛАНИЕ ФФЛПД (ФРАНЦУЗСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ ПО ЛЕГАЛИЗАЦИИ ПУБЛИЧНЫХ ДОМОВ)”».

Очевидно, этим автор хотел подчеркнуть уже заявленную в предыдущих частях общую развращённость нравов современного общества, продажность и искусственность мира. Последнее реализуется и в последующем эпизоде, где герой, возвращаясь в привычную среду, но уже на новую должность, рассуждает о современных ему реалиях:

«...Вы – просто ПРОДУКТ. Поскольку глобализация больше не учитывает отдельных людей, вам пришлось стать продуктом, чтобы общество интересовалось вами. Капитализм превращает людей в йогурты – скоропортящиеся (то есть смертные), зомбированные Зрелищем, – иными словами, нацеленные на уничтожение себе подобных. Для того чтобы

уволить вас, достаточно всего лишь вызвать ваше имя на экране, сбросить его в “корзину” и “очистить корзину” в контекстном меню...».

В пятой части Октав впервые занимается любовью с Тамарой, и, спустя некоторое время, та заявляет ему, что «уходит навсегда». Эта потеря также коррелирует с содержанием рекламы: искусственные отношения обретают перспективу стать настоящими и сразу после этого рушатся, вскрывая пустоту между героями, не способными на подлинные чувства.

Перейдём к последней рекламной паузе. Она знаменует собой финал произведения и прерывает нарратив в момент развязки. В ней рассказывается о человеке, совершающем самоубийство от безысходности, но сама реклама говорит нам:

«...”БУДЬТЕ СО СМЕРТЬЮ НА “ТЫ”, ВЕДЬ СМЕРТЬ – ПРЕДЕЛ МЕЧТЫ. САМОУБИЙСТВО ПОЗВОЛИТ ВАМ ИЗБАВИТЬСЯ ОТ ЖИЗНИ И ЕЕ БЕСКОНЕЧНЫХ ТЯГОТ”».

Шестая же глава – это эпилог, подведение итогов всего повествования, она строится на рефлексии Октава, который понимает: микрокосм произведения уже развивается вне его участия, а сам он приобщён к описываемым событиям и явлениям только с помощью телевидения. Здесь мы узнаём, что убийца, Чарли, совершил суицид, а Тамара, также присутствовавшая во время преступления, исчезла. У главного героя нет выхода. Он не может покинуть жизнь, не может укрыться от неё, а лишь наблюдает.

Из этого мы можем сделать вывод, что реклама не только задаёт общий эмоциональный тон дальнейшего повествования, но и обозначает дальнейший путь, закрытый для Октава.

На этом моменте стоит вернуться к библейским аллюзиям. Как известно, Каин за свои преступления был лишён права смерти и отправлен в изгнание. Его жизнь не оборвалась, но он был лишён права участвовать в ней, принимать решения, делать выбор. Та же участь постигла и главного героя романа: сидя за решёткой, он способен лишь наблюдать за происходящим снаружи сквозь призму телевидения. Он находится как бы вне той жизни, в которую был вовлечён в предыдущей главе. Таким образом, Октав уподобляется Каину, но неокончательно. Отличительной чертой героя рассматриваемого нами романа является то, что он же является и рассказчиком, то есть всё-таки вступает в некие отношения как с микрокосмом произведения, так и с объективной реальностью.

Фредерик Бегбедер изображает три пути человека после совершения тяжкого преступления – добровольный уход из жизни, побег, сопровождающийся вечным страхом быть узнанным, и суд; но единственно верным путём оказывается путь Октава, хоть он его, по сути, и не выбирает. Однако судьба героя всё-таки обусловлена его внутренними свойствами: если бы Октав не имел склонности к особой, культурно-социальной рефлексии на происходящее, сюжет романа был бы тривиален и неинтересен. Автор-творец создаёт образ героя-повествователя, способного выйти за

рамки микрокосма и взглянуть на микромир романа под особым углом, а после помещает его в центр произведения и ведёт по сюжету так, чтобы через призму сознания Октава взглянуть на актуальные вопросы.

Подводя итог, можно сказать, что рекламные вставки работают не только внутри текста, но и на интертекстуальном уровне, они организуют и направляют повествование, задают эмоциональный тон и наталкивают главного героя на размышления, рефлексиию как основу этого романа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Фредерик Бегбедер. 99 Франков [Текст] // [Электронный ресурс]. – URL: http://www.lib.ru/INPROZ/BEGBEDER/99frankow.txt_with-big-pictures.html

Р.Д. Тхагушева

ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

ОППОЗИЦИЯ МЕХАНИЧЕСКОГО И ЕСТЕСТВЕННОГО НАЧАЛ В РОМАНЕ М. ФРИША «НОМО ФАБЕР»

Одним из структурных элементов человеческой картины мира является идея о противоположных началах, о сущностях, находящихся в оппозиции друг к другу. Понятия «другой», «чужой», «иной» становятся ориентирами для выявления принадлежности к тому или иному культурному, социальному, этническому пласту и экзистенциального познания личности.

В эпоху научно-технического прогресса с развитыми каналами коммуникации и свободой географического передвижения остро встает проблема идентификации, определение своего «Я», а также проблема свободного выбора, который совершает человек, определяя свою судьбу. Бытие человека в условиях современной западной цивилизации, а также потеря человеком своей сущности вследствие чрезмерной технократизации общественной жизни привлекает многих писателей-постмодернистов.

В этой связи интересен роман Макса Фриша «Номо Фабер». Главный герой – инженер, рационалист и прагматик. Он – «человек производящий» (лат. *faber* «ремесленник»), который живет и пользуется благами индустриальной цивилизации. Как истый немец, он аккуратен, холоден и точен в делах любого характера, как частных, так и деловых. Фабер сохраняет спокойствие даже в экстренной ситуации, когда отказывают моторы самолета, поднимается паника и возрастает возможность катастрофы. «Я прекрасно понимал грозящую нам опасность – при вынужденной посадке самолет может разбиться или загореться – и удивлялся своему спокойствию. Я ни о ком не думал. «...» Собственно говоря, было просто интересно, чем все это кончится» [3]. Вальтера характеризуют его же слова об одном из героев романа: «он полностью утратил непосредственное эмоциональное отношение к действительности».

Инаковость героя проявляется во взаимоотношении с обществом. Неоднозначны отношения Фабера с людьми. Его цинизм – это нежелание углубляться в психологически сложный внутренний мир человека и рефлексировать. Его связь с любовницей Айви построена исключительно на физиологии, исключая как любовь, так и глубокую привязанность. Ему не о ком переживать, он не думал, а «пытался думать» [3] о любовнице во время экстренной посадки.

Приятели Фабера скрашивают его свободное время, однако герой признается, что самыми счастливыми минутами его жизни являются те, когда он покидает компанию друзей и садится в свою машину; быть в обществе ему всегда утомительно. «Быть одному – для меня единственная приемлемая форма жизни» [3]. Так реализуется конфликт с «другим», «иным». Вальтер чужд обществу, полноценной частью которого себя не считает. Не зря Айви называет его чудовищем, т.к. «свой» естественен и понятен людям. В свою очередь, «чужой» в данном контексте – непостижим, внутренне отстранен, не соответствует общественным представлениям. Данный конфликт вскрывает слабую сторону и несостоятельность Вальтера.

Фабер закрыт и нечувствителен; не исследует эмоциональную жизнь внутри себя. По его определению, чувства – это минуты слабости и признаки усталости, как, добавляет он, у металла. Здесь следует уточнить термин, проецируя его на главного героя. Усталостью называется разрушение металлов под действием повторных нагрузок, процесс постепенного накопления повреждений, приводящий к изменению свойств материала, образованию и развитию трещин. Вальтер – металл, изменяющий свойства на протяжении романа и в конечном результате становящийся человеком чувствующим.

Тему «другого» можно рассматривать и в гендерном аспекте. «Другой» по отношению к Фаберу является женщина – проводник в желаемый героем мир, свободный от обязательств, однообразия, порядка и предсказуемости. Отношение с женщиной позволяет Фаберу быть собой. Но если с Айви Вальтер проживает жизнь без оглядки в прошлое, то Ханна становится его живым воплощением прошлого, и через возврат к прошлому происходит перерождение героя.

Единственным чувством, которое охватывает Фабера, является страсть, обращенная к незнакомой девушке, оказывающейся его родной дочерью. Однако несмотря на это, герой говорит: «я не был влюблен, напротив, как только мы с ней заговорили, она показалась мне более *чужой*, чем любая другая девушка, и лишь в силу неправдоподобной случайности мы вообще заговорили друг с другом, моя дочь и я»; «ни одна девушка не была мне такой *чужой*» [3].

Не верящий в судьбу и роковое стечение обстоятельств, Вальтер пользуется формулами теории вероятностей, чтобы доказать реальность невероятного случая. Математика против мистики, потому что «не существует ничего непонятного, случайного, неожиданного. Все можно

объяснить и измерить». Именно рационализм лишает героя понимания происходящего, сталкиваясь с которым его жизненная позиция терпит поражение.

Фабера привлекает не только математика, но механизмы и роботы, работающие по стандарту. Сравнивая человека и машину, герой отдает предпочтение последней, т.к. машина превосходит человеческий мозг в точности, а главным ее преимуществом является отсутствие чувств, надежд, страха, желаний – того, что мешает правильному и быстрому функционированию. Ее работу не сбивает предвзятое отношение. Машина логична: по заданным формулам она выдает безошибочный результат.

У Фабера другое восприятие окружающего, в частности, природы. Он смотрит глазами человека индустриального мира в отличие от своей дочери Сабет, находящей живые сравнения и метафоры. Тропинка у Фабера – гипсовая (у Сабет же – заснеженная); черные скалы – уголь; крик ослов / скрип тормозов – звуки виолончели; море – оцинкованная жесть; лучи – фотоснимок пучка несущихся электронов; солнце – выход плавки в доменной печи. Гипс, уголь, цинк – нуждающиеся в обработке материалы, из которых «человек производящий» производит изделия.

Фабер иначе воспринимает искусство. Точнее, он не способен воспринимать прекрасное. Живя напротив Лувра, герой ни разу его не посетил. Скульптура для него – это предки роботов, а искусство – стремление художников преодолеть смерть, запечатлевая в разных формах человеческое тело. В современном герою мире эту функцию взяла на себя техника. «Я подошел к какой-то статуе, чтобы проверить справедливость утверждения ее мамы: каждый способен воспринимать произведение искусства, – но, увы, я нашел, что мама ошибается. Я почувствовал только скуку» [3].

Конфликт «своего» и «чужого» происходит и внутри самого героя. Его можно обозначить как оппозиция «я» настоящего «я» чужому. Здесь прослеживается проблема поиска собственной свободы, свободы своего «Я». Вальтер говорит, глядя в зеркало: «...остальные черты лица принадлежат не мне, а кому-то *чужому*, который явно переработался» (можно подчеркнуть, что используется глагол, связанный с производственной деятельностью, отсылка к названию романа) [3].

Важно, что к освобождению механического и однообразного стремится не только Фабер, но и люди, его окружающие.

Данный конфликт проявляется во временном аспекте, в частности, в стремлении Фабера избавиться от прошлого. Герой меняет имя и личные документы, порывая с прежней жизнью. Кто есть человек без прошлого? Обретет ли он себя и собственную свободу без него? Прошлое героя неразрывно связано с будущим, однако последнее не является результатом причинно-следственной связи. Восприятия временных отрезков психологически различно. Р. Фейнман писал: «Для прошлого у нас есть такое реальное понятие, как память, а для будущего – понятие кажущейся свободы воли. Мы уверены, что каким-то образом можем влиять на будущее, но никто

из нас, за исключением, быть может, одиночек, не думает, что можно изменить прошлое» [2]. Фабер становится жертвой прошлого, за которое ему мстит будущее. Над последним герой не властен.

«Раскаяние, сожаление и надежда – это все слова, которые совершенно очевидным образом проводят грань между прошлым и будущим» [2]. Так случается и с Фабером. Мы встречаемся с героем в тот момент, когда в нем начинают происходить изменения. Его записки – доказательство перемены жизненной позиции, попытка осознать случившееся и стать самим собой. «Я сам себя не понимал. Неделю назад я должен был попасть в Каракас, а сегодня снова вернуться в Нью-Йорк, а вместо этого торчу здесь только ради того, чтобы повидаться с другом юности, который к тому же женился на девушке, которую я любил» [3]. Рационалистическая система мировосприятия терпит крах, и герой стремится избавиться от «Фабера» – «ремесленника», этого «чужого», живущего внутри героя. Вынужденная посадка является началом пути в бессознательное.

В романе неоднократно упоминается демон Максвелла – тема диссертации, над которой работал Вальтер. Учитывая, что сам М. Фриш учился в высшей технической школе, можно исключить случайность выбора темы и рассмотреть ее во взаимосвязи с героем.

Мысленный эксперимент с демоном указывает на парадокс второго закона термодинамики, согласно которому энтропия (степень неупорядоченности) замкнутой системы не уменьшается. Замкнутая система представляется в виде изолированного от другого мира сосуда, не испытывающего влияния внешней среды. Внутри в движении находятся медленные (холодные) и быстрые (горячие) молекулы, которые при столкновении друг с другом выделяют энергию. Так как система изолирована, невозможно предсказать положение той или иной молекулы. Невозможность связана с тем, что в мире действуют не только причинно-следственные связи, но и законы вероятности или сверхъестественная сила. «Если мы представим себе существо со столь утонченными способностями, чтобы оно могло проследить за движением каждой молекулы, то такое существо было бы в состоянии сделать то, что невозможно для нас. «...» Предположим, что такой сосуд разделен на две части А и В, перегородкой; пусть существо, которое может видеть отдельные молекулы, закрывает и открывает это отверстие так, чтобы допускать переход быстрее движущихся молекул из А в В, а медленно движущихся – только из В в А» [1, с. 268].

Рациональное и иррациональное (чувственное) находятся в человеке в хаотичном состоянии в постоянном взаимодействии. Проецируя вышеизложенное на героя романа, можно представить его замкнутой антиномичной системой, в которой сосуществуют рационализм и прагматизм, мечтательность и чувственность. Является ли этим существом Фабер, распределивший, как холодные и горячие молекулы, рациональное и чувственное, стремясь уменьшить энтропию и создать больше порядка?

В какое-то время Фабер утрачивает способность к самоизменению, однако в порядок вмешивается сверхъестественное – судьба, рок, в которые не верит герой. Перелом в его жизни (непредсказуемая посадка самолета) можно трактовать как исходную точку возвращения от порядка к чувству – т.е. к естественному состоянию человека.

Только после перелома герой видит одновременно два мира – мир индустриальной цивилизации и мир природы. Вальтер постепенно начинает постигать окружающее в многообразии звуков, в насыщенности красок и запахов. Мир воспринимается посредством чувственных образов и метафор, а спектр впечатлений и переживаний становится шире: от радости до боли. «Важно только одно: крепко держаться света, радости, сознавая, что сам угаснешь; видеть дрок, асфальт, море, крепко держаться времени – вернее, вкладывать вечность в мгновение. Быть вечным – значит прожить свою жизнь» [3].

Таким образом, роман представляет собой трансформацию героя, связанную с крахом его рационалистического мировосприятия. По отношению к обществу в начале романа Фабер является «другим» в своем механическом восприятии жизни, окружающего мира, человека и человеческих отношений, что порождает внешний конфликт произведения. Однако существует и внутренний конфликт. Изоляция рационального от чувственного приводят героя к душевной чужеродности и сухости ума, за что он подвергается ряду испытаний, необъяснимых ни причинно-следственной связью, ни теорией вероятности. Изменение Вальтера можно обозначить как переход от «чужого» к «своему», к обретению себя и активизации иррационального начала, которое изначально подавлялось прагматизмом и стандартизацией.

ЛИТЕРАТУРА

1. Максвелл Дж. К. – Теория теплоты. – Киев, 1888. – 292 с.
2. Фейнман Р. Характер физических законов. Изд. 2-е, испр. – М.: Наука, 1987. – 160 с.
3. Фриш М. Номо Фабер / Пер. Л. Лунгиной. – Санкт-Петербург: Издательство «Азбука», 2000. – 282 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

❖ **Алейник Ольга Валериевна**

Студентка филологического факультета ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

E-mail: olga.aleynik.98@gmail.com

❖ **Андреюшкина Татьяна Николаевна**

Доктор филологических наук, профессор Тольяттинского государственного университета, РФ

E-mail: andr8757@mail.ru

❖ **Бабий Алина Васильевна**

Аспирант кафедры зарубежной литературы ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

E-mail: pasadena1994@mail.ru

❖ **Белоконь Светлана Александровна**

Кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы и теории словесности ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

E-mail: clairsv@mail.ru

❖ **Беринский Лев Самуилович**

Председатель союза писателей и журналистов, пишущих на идиш, член ПЕН-клуба, Израиль

E-mail: l.berinsky@yandex.ru

❖ **Вахромеева Оксана Борисовна**

Доктор исторических наук, доцент, профессор кафедры истории народов стран СНГ, Санкт-Петербургский государственный университет, РФ

E-mail: voxana2006@yandex.ru

❖ **Емельянова Ксения Юрьевна**

Студентка филологического факультета ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

E-mail: ksyu_emelyanova@mail.ua

❖ **Жеребин Алексей Иосифович**

Доктор филологических наук, профессор ФБГОУ ВО РГПУ им. А.И. Герцена, РФ

E-mail: zerebin@mail.ru

❖ **Замышляева Диана Николаевна**

Магистр 2-го курса факультета иностранных языков, ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

E-mail: di.zamyshlyaeva@gmail.com

❖ **Исагулов Никита Валериевич**

Студент магистратуры Университета Портсмута (University of Portsmouth)

E-mail: nikitaisagulov@gmail.com

❖ **Исупов Константин Глебович**

Доктор филологических наук, профессор кафедры эстетики и этики Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена, РФ

E-mail: k.isupov2015@yandex.ru

❖ **Ковалев Борис Вадимович**

Студент кафедры истории зарубежных литератур, Санкт-Петербургский государственный университет, РФ

E-mail: bvkovalev@yandex.ru

❖ **Корнеева Людмила Николаевна**

Независимый исследователь, Республика Крым, РФ

E-mail: pln-road@yandex.ru

❖ **Костюк Сергей Андреевич**

Студент филологического факультета ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

E-mail: matshonashvili@hotmail.com

❖ **Кошемчук Татьяна Александровна**

Доктор филологических наук, профессор Санкт-Петербургского государственного аграрного университета, Академической Гимназии Санкт-Петербургского государственного университета, РФ

E-mail: koshemchukt@mail.ru

❖ **Матвиенко Ольга Викторовна**

Кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры зарубежной литературы ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

E-mail: matvizar@gmail.com

❖ **Матюнина Татьяна Сергеевна**

Магистр 1-го курса; Институт филологии, журналистики и межкультурной коммуникации, Южный федеральный университет, РФ

E-mail: tratatalu@yandex.ru

❖ **Ненарокова Мария Равильевна**

Доктор филологических наук, Институт мировой литературы (ИМЛИ) им А.М.Горького РАН, Москва, РФ

E-mail: maria.nenarokova@yandex.ru

❖ **Никулина Инна Николаевна**

Кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры зарубежной литературы ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

E-mail: nikulainna@gmail.com

❖ **Оборнева Ольга Вячеславовна**

Старший преподаватель кафедры русского и латинского языков ГОУ ВПО «Донецкий национальный медицинский университет им. М.Горького»

E-mail: hellgella@gmail.com

❖ **Попова Мария Константиновна**

Доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры издательского дела Воронежского государственного университета, РФ

E-mail: mkr2007@yandex.ru

❖ **Разумовская Елена Александровна**

Кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры русской и зарубежной литературы института филологии и журналистики Саратовского госуниверситета им. Н.Г. Чернышевского, РФ

E-mail: razumovskaja@mail.ru

❖ **Светлакова Ольга Альбертовна**

Кандидат филологических наук, доцент кафедры истории зарубежных литератур, Санкт-Петербургский государственный университет, РФ

E-mail: nerdanel63@rambler.ru

❖ **Струкова Татьяна Георгиевна**

Доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка, современной русской и зарубежной литературы Воронежского государственного педагогического университета, РФ

E-mail: tstrukova@vmail.ru

❖ **Теличко Татьяна Георгиевна**

Кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

E-mail: telitan903@gmail.com

❖ **Трыков Валерий Павлович**

Доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры всемирной литературы Московского педагогического государственного университета, РФ

E-mail: v.trykoff@yandex.ru

❖ **Тхагушева Рената Дмитриевна**

Студентка филологического факультета ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»

E-mail: thagusevar@gmail.com

❖ **Фельдман Евгений Давыдович**

Член Союза российских писателей и Союза переводчиков России (Омск, РФ)

E-mail: feldman@omsk.edu

❖ **Филюшкина Светлана Николаевна**

Доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры зарубежной литературы Воронежского государственного университета, РФ

E-mail: snfilushkina@yandex.ru

❖ **Шульц Сергей Анатольевич**

Доктор филологических наук, г. Ростов-на-Дону, РФ

E-mail: shulcz-70@mail.ru

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ РЕДАКЦИИ	5
ЧАСТЬ 1. ОБРАЗ «ЧУЖОГО» В КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ОТ ДРЕВНОСТИ ДО РЕНЕССАНСА	6
<i>Ненарокова М.Р.</i> «Мы» – «Свои» – «Чужие» – «Иные» в средневековой латинской гимнографии	6
<i>Никулина И.Н.</i> Ускользящая идиллия	14
ЧАСТЬ 2. ФОРМЫ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ «ИНОГО» В ЛИТЕРАТУРЕ	23
<i>Бабий А.В.</i> Функция красного цвета в трагедии О. Уайльда «Саломея»	23
<i>Білоконь С.О.</i> «Свій»/«чужий» простір в інтелектуальному романі (на матеріалі твору В. Петрова-Домонтовича «Доктор Серафікус»).....	28
<i>Разумовская Е.А.</i> Репрезентация «иноного» в «Новых стихотворениях» Р.М. Рильке: на материале стихотворений «Узник» I-II и «Пантера»	35
<i>Теличко Т.Г., Замышляева Д.Н.</i> Проблема Другого в романе Э.М. Форстера «Комната с видом»: интермедиаальный аспект	41
<i>Трыков В.П.</i> Россия Жака Маржерета	51
ЧАСТЬ 3. ИНОНАЦИОНАЛЬНОЕ / НАЦИОНАЛЬНОЕ КАК КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ / ФИЛОСОФСКАЯ / СОЦИОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА	60
<i>Андреюшкина Т.Н.</i> Рефлексии о футболе в немецкой и русской поэзии.....	60
<i>Вахромеева О.Б.</i> Исследование о Ромене Роллане профессора И.М. Гревса в контексте диалога культур.....	68
<i>Жеребин А.И.</i> На пороге модернизма. Тема «другой реальности» в немецкой эстетике XVIII века.....	74
<i>Исагулов Н.В.</i> Опозиция «свой – чужой»: расширение художественного контекста английских романов	82

<i>Кошемчук Т.А.</i> Чуждость как источник критического вдохновения:	
Аким Волынский и его борьба с Леонардо да Винчи	88
<i>Оборнева О.В.</i> «Свои» чужие: из наблюдений над поэтикой инобытия имени в поэтонимосферах произведений русской литературы.....	100
<i>Попова М.К.</i> Этнос и социум в творчестве Джумпы Лахири ...	107
<i>Струкова Т.Г.</i> А поговорить?!	113
<i>Филюшкина С.Н.</i> Взгляд англичан на самих себя.	118
<i>Шульц С.А.</i> От Ф.М. Достоевского к А. Камю: развитие мотива Великого инквизитора.....	125

ЧАСТЬ 4. ИНАКОВОСТЬ В КОНТЕКСТЕ НОВЕЙШЕЙ РУССКОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУР

134

<i>Корнеева Л.Н.</i> Примирение инаковости крымских народов: поэтическая концепция венка сонетов Валерия Митрохина «Минареты»	134
<i>Матюнина Т.С.</i> Идентичность и её проявления: символика волос в прозе Дж. Рис	147

ЧАСТЬ 5. ТЕЗАУРУС РУССКОЙ ФИЛОСОФИИ

153

<i>Исупов К.Г.</i> Другой.....	153
Мышление женское.....	157
Пещера Платона	160
Смерть Другого	163

ЧАСТЬ 6. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД И ПЕРЕВОДОВЕДЕНИЕ

168

<i>Матвієнко О.В.</i> Прекрасна Єлена в українських шатах: поезія Е.А. По «To Helen» у перекладах А. Онишка та В. Марача	168
<i>Светлакова О.А., Ковалёв Б.В.</i> «Сеньор Президент» Мигеля Анхеля Астуриаса в русском переводе 1959 г.: свое и чужое.....	179
<i>Беринский Л.С.</i> Ицхок Башевис Зингер. Тайны Каббалы.....	189
<i>Фельдман Е.Д.</i> Переводы Р. Киплинга и Дж. Маколи	198

ЧАСТЬ 7. СТУДЕНЧЕСКИЕ ЭССЕ

217

<i>Алейник О.В.</i> Образ этнического «другого» в романе Амели Нотомб «Страх и трепет».....	217
---	-----

<i>Емельянова К.Ю.</i> Образ «другого» в романе Ф. Бегбедера «Идеаль».....	221
<i>Костюк С.А.</i> Роль рекламных вставок в романе Фредерика Бегбедера «99 франков».....	223
<i>Тхагушева Р.Д.</i> Оппозиция механического и естественного начал в романе М. Фриша «Ното Фабер»	228
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	233

Научное издание

**АНТИЧНОСТЬ – СОВРЕМЕННОСТЬ
(ВОПРОСЫ ФИЛОЛОГИИ)**

**СБОРНИК НАУЧНЫХ РАБОТ
ВЫПУСК 6**

Компьютерная вёрстка
О.И. Чуванова

Донецкий национальный университет
283001, г. Донецк, ул. Университетская, 24.
Свидетельство про внесение субъекта
издательской деятельности в Государственный реестр
серия ДК №1854 от 24.06.2004 г.

